

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΤΙΑ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ: ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ ΤΟΥ ΜΑΡΚΟ
ΜΠΕΛΤΡΑΜΙ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ “SPECTRALCLE”, ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΣΥΝΘΕΣΗ

του φοιτητή

ΜΑΡΙΝΑΚΗ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΑΕΜ: 1901

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ αναπληρωτής καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΛΙΟΣ 2022

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

ΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΤΙΑ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ: ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ ΤΟΥ ΜΑΡΚΟ ΜΠΕΛΤΡΑΜΙ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ “SPECTRALCLE”, ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

του

Μαρινάκη Δημήτριου

Ιούλιος 2022

Το αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι η χρήση της απροσδιοριστίας στην κινηματογραφική μουσική. Έπειτα από μια ιστορική αναδρομή και ένα γενικό ορισμό της έννοιας της απροσδιοριστίας, γίνεται μια σύγκριση της απροσδιοριστίας όπως αυτή εμφανίστηκε στην αβανγκάρντ μουσική κατά τον 20^ο αιώνα, με την απροσδιοριστία στη κινηματογραφική μουσική. Στη συνέχεια γίνεται μια μελέτη περίπτωσης της χρήσης απροσδιοριστίας στο έργο του συνθέτη κινηματογραφικής μουσικής Marco Beltrami. Τέλος, πραγματοποιείται η παρουσίαση και ανάλυση του πρωτότυπου έργου του συγγραφέα, “Spectralcle” για ορχήστρα. Η απροσδιοριστία δεν είναι το βασικό χαρακτηριστικό του έργου ωστόσο, ορισμένα στοιχεία απροσδιοριστίας εμφανίζονται στα πλαίσια ενός πολυστυλιστικού ύφους.

Λέξεις-κλειδιά: Απροσδιοριστία· Αλεατορισμός· Marco Beltrami· Κινηματογραφική μουσική· πολυστυλιστισμός·

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	vii
----------------	-----

ΜΕΡΟΣ Α

1. Απροσδιοριστία: ιστορική αναδρομή.....	1
1.1 1.1 Ορισμός και πρωτοπόροι της αβανγκάρντ.....	1
1.2 Παραδείγματα απροσδιοριστίας πριν από το β' μισό του 20 ^{ου} αι.	2
2. Απροσδιοριστία στην κινηματογραφική μουσική	4
2.1 Διαφορές και ιδιαιτερότητες	4
2.2 Απροσδιοριστία και διευρυμένες τεχνικές ως δραματουργικό εργαλείο	5
3. Μελέτη περίπτωσης του Μάρκο Μπελτράμι	6
3.1 Η απαρχή ενός στυλ	6
3.2 Ανάλυση παραδειγμάτων χρήσης απροσδιοριστίας στη μουσική του Beltrami	7
3.3 Συμπεράσματα ανάλυσης.....	14

ΜΕΡΟΣ Β

4. Ανάλυση έργου "Spectralcle" για ορχήστρα.....	15
4.1 Γενικά στοιχεία ανάλυσης	15
4.2 Ανάλυση	19

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	24
-------------------	----

ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Παράδειγμα	Σελ.
Παρ. Α.1 Αλλαγή πλάνου στη disco	7
[Παρ. Α.2 Ο Scud δέχεται επίθεση στο βαν από τους Reapers]	8
[Παρ. Α.3 Ο Reaper πετάει τον Ιερέα στο παράθυρο]	8
Παρ. Α.4 Ο Reaper ξεφεύγει από το σπαθί.....	9
[Παρ. Α.5 Ένταση πριν δαγκώσει τον Ιερέα ο Reaper]	9
Παρ. Α.6 Ο Reaper δαγκώνει τον Ιερέα	9
Παρ. Α.7 Ο Reaper ξυπνάει.....	10
Παρ. Α.8 Ο Reaper δαγκώνει τον Lighthammer.....	10
Παρ. Α.9 Ο Reaper προσπαθεί να ανέβει στο βαν.....	11
Παρ. Α.10 Ο Reaper διαφεύγει.....	11
Παρ. Α.11 Ο Mr. Fantastic ξαπλωμένος στο κρεβάτι.....	12
Παρ. Α.12 Ο Mr. Fantastic ρωτάει για να μάθει πού βρίσκονται οι φίλοι του	13
Παρ. Α.13α&β Ο Human Torch προκαλεί έκρηξη - Ο πατέρας κοιτάει τον Human Torch	13
Παρ. Β.1 Έκταση της υφής του τμήματος Α.....	19
Παρ. Β.2 φράση τσελέστας μμ. 5-10.....	19
Παρ. Β.3 Διανομή φθόγγων του cluster.....	19
Παρ. Β.4 ρυθμικό μοτίβο τμήματος Β.....	20
Παρ. Β.5 Σχεδιασμός ερωτήσεων & απαντήσεων	20
Παρ. Β.6 Λύδιος αυξημένος τρόπος.....	21
Παρ. Β.7 Μοτίβα τμήματος Ε.....	21
Παρ. Β.8 Μοτίβο τσελέστας και βιμπράφωνου.....	21
Παρ. Β.9 συγχορδίες των μμ. 79-85.....	22

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι η χρήση της απροσδιοριστίας στην κινηματογραφική μουσική. Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Το Α μέρος εστιάζει στην έννοια της απροσδιοριστίας γενικότερα και στη συνέχεια πιο συγκεκριμένα, στην χρήση της απροσδιοριστίας όπως εξελίχθηκε στην κινηματογραφική μουσική.

Στο κεφάλαιο 1, εξηγούνται οι όροι της απροσδιοριστίας και του αλεατορισμού όπως ορίστηκαν από τους συνθέτες που ήταν υπεύθυνοι για την γνωστοποίηση τους δηλαδή, ο John Cage και ο Pierre Boulez αντίστοιχα. Επίσης, γίνεται επεξήγηση των διαφορετικών ειδών απροσδιοριστίας που είναι η συνθετική, ή εκτελεστική και ο συνδυασμός των δύο. Επιπλέον γίνεται αναφορά και στον ελεγχόμενο αλεατορισμό του Witold Lutoslawski που έχει και την μεγαλύτερη ομοιότητα με την απροσδιοριστία που χρησιμοποιείται από τους συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής. Ακολουθεί μια ιστορική αναδρομή η οποία σε καμία περίπτωση δεν είναι εκτενής αφού υπάρχει πληθώρα παραδειγμάτων χρήσης απροσδιοριστίας πολύ πριν από τον 20^ο αιώνα. Αναφέρονται μερικά ενδιαφέροντα παραδείγματα από συνθέτες όπως ο Charles Ives, ο Henry Cowell κ.α.

Στο κεφάλαιο 2, παρατίθενται οι διαφορές της απροσδιοριστίας στην κινηματογραφική σε σχέση με την απροσδιοριστία των μοντερνιστών. Εξηγούνται οι πρακτικοί και δραματουργικοί λόγοι οι οποίοι αναγκάζουν και προτρέπουν τους συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής να χρησιμοποιούν απροσδιοριστία. Ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια είναι η χρήση απροσδιοριστίας για την χρήση διευρυμένων τεχνικών που διαφορετικά δεν θα ήταν εφικτή λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών της παραγωγής της κινηματογραφικής μουσικής.

Στο κεφάλαιο 3 εξετάζεται η χρήση της απροσδιοριστίας στη περίπτωση του συνθέτη κινηματογραφικής μουσικής Marco Beltrami. Στο υποκεφάλαιο 3.1, γίνεται μια σύντομη περιγραφή της ξεχωριστής ιστορίας του Beltrami η οποία είχε ως αποτέλεσμα την δημιουργία ενός μοναδικού ύφους που τον έκανε γνωστό ως συνθέτη για ταινίες τρόμου. Η συχνή χρήση απροσδιοριστίας και η έμφαση στα περίεργα ηχοχρώματα που κάνει ο Beltrami φαίνεται να έχουν ιδιαίτερη σημασία για την εξέλιξη αυτή.

Συνεχίζοντας, γίνεται μια ανάλυση δυο παραδειγμάτων από την εργογραφία του Beltrami. Ένα κομμάτι από την ταινία *Blade II* (2002) και ένα από την ταινία *Fantastic Four* (2015). Η ανάλυση των παραδειγμάτων επικεντρώνεται κυρίως στα σημεία όπου υπάρχουν υφές με απροσδιοριστία. Δίνεται έμφαση στη κατασκευή των υφών αλλά και την δραματουργική λειτουργία τους. Επίσης γίνεται μια σύντομη σύγκριση μεταξύ των δύο παραδειγμάτων. Λόγω της περιορισμένης έκτασης της εργασίας είναι δύσκολο να δοθεί μια ολιστική ματιά στην απροσδιοριστία που χρησιμοποιείται από τον Beltrami.

Τέλος, στο Β μέρος παρουσιάζεται το προσωπικό έργο "Spectralcle" για ορχήστρα, το οποίο είναι και το κυρίως αντικείμενο της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Οι βασική αρχή του έργου είναι ο πολυστυλιστισμός ο οποίος πηγάζει από την επιρροή της κινηματογραφικής μουσικής στο προσωπικό μου μουσικό στυλ. Η συνένωση και η εναλλαγή μεταξύ αντιθετικών στοιχείων από διάφορα στυλ όπως spectral, σονορισμός, μινιμαλισμός και νεορομαντισμός γίνεται με σκοπό την δημιουργία αφηγηματικών έργων που μιμούνται τη δομή και τη λειτουργία της κινηματογραφικής μουσικής αλλά αντί να την μεταχειρίζονται ως πρακτικό περιορισμό, την αναδεικνύουν ως ευκαιρία για τη δημιουργία μη-γραμμικών και απρόβλεπτων δομών.

ΜΕΡΟΣ Α

1. Απροσδιοριστία: ιστορική αναδρομή

1.1 Ορισμός και πρωτοπόροι της αβανγκάρντ

Οι όροι απροσδιοριστία, αλεατορισμός και μουσική του τυχαίου πολλές φορές συγχέονται από τους μουσικολόγους ή/και συνθέτες. Η ιστορικά πρόσφατη και παράλληλη εξέλιξη -πολλές φορές αντίθετων- μουσικών κινημάτων, τα οποία έκαναν χρήση παρόμοιων διαδικασιών, δεν βοηθάει στον διαχωρισμό τους.

Η απροσδιοριστία σαν γενικός όρος, περιλαμβάνει κάθε είδους διαδικασία που εισάγει τυχαιότητα σε ένα ή όλα τα στάδια της μουσικής δημιουργίας (σύνθεση και εκτέλεση). Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον D.H.Cope, υπάρχουν τρία είδη απροσδιοριστίας (Cope, 1989).

1) Η συνθετική απροσδιοριστία που περιγράφει μουσική για την σύνθεση της οποίας χρησιμοποιούνται διαδικασίες τύχης και το αποτέλεσμα της εκτέλεσης είναι προβλέψιμο. Ένα παράδειγμα συνθετικής απροσδιοριστίας είναι το *Music of changes* (1951) του Cage (Jensen, 2009).

2) Η εκτελεστική απροσδιοριστία, αφορά έργα τα οποία είναι καθορισμένα στο στάδιο της σύνθεσης αλλά το αποτέλεσμα της εκτέλεσής τους είναι μη προβλέψιμο. Παραδείγματα εκτελεστικής απροσδιοριστίας είναι έργα με ευέλικτες φόρμες όπως η Τρίτη Σονάτα για πιάνο¹ του Boulez (1955-57) (Harbinson, 1989, pp. 16-17) και το Klavierstück XI (1957)² του Stockhausen (Cope, 1989, σ. 157). Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν και οι διάφορες ποικιλίες του αλεατορισμού.

3) Ο συνδυασμός συνθετικής και εκτελεστικής απροσδιοριστίας ο οποίος οδηγεί σε αποτελέσματα που δεν είναι προβλέψιμα ούτε κατά το στάδιο της σύνθεσης αλλά ούτε και της εκτέλεσης. Ένα παράδειγμα είναι το έργο του Wolff, *Duo II for Pianists*³ (1958) (Leeuw, 2005, p. 184)

Οι σημαντικότερες προσωπικότητες ως προς την χρήση και την γνωστοποίηση της απροσδιοριστίας στην Ευρώπη και την Αμερική ήταν ο Boulez και ο Cage αντίστοιχα. Η αντιπαράθεση και η διαφοροποίηση μεταξύ τους οφείλεται στις πολύ διαφορετικές φιλοσοφίες των δυο συνθετών. Ο Boulez έφτασε να χρησιμοποιήσει μια περιορισμένη μορφή απροσδιοριστίας αρχικά την περίοδο του ολοκληρωτικού σειραϊσμού⁴ και έπειτα, επηρεασμένος από την ανοιχτή φόρμα ενός ποιήματος του Mallarme, ως προέκταση του σειραϊσμού, δημιούργησε διαδικασίες εισαγωγής ελεγχόμενης τυχαιότητας. Ο Boulez, για να περιγράψει αυτές τις διαδικασίες χρησιμοποιούσε τον όρο

¹ Ο πιανίστας επιλέγει ελεύθερα μια από τις πιθανές διαδοχές των τμημάτων, τα tempo αλλά και τις δυναμικές.

² Αποτελείται από 19 τμήματα τα οποία μπορούν να εκτελεστούν σε όποια σειρά επιθυμεί ο πιανίστας.

³ Ζητείται από τον ένα πιανίστα να αντιδράσει σύμφωνα με τις αποφάσεις του άλλου. Επίσης η διάρκεια της εκτέλεσης είναι απροσδιόριστη.

⁴ Η εξάρτηση σε περίπλοκα συστήματα για την λήψη αποφάσεων οδηγούν σε παρόμοια αποτελέσματα με τα συστήματα τύχης αφού ο συνθέτης και στις δύο περιπτώσεις ακολουθεί τα αποτελέσματα των διαδικασιών (ζάρια, σειρές κλπ.)

«αλεατορικός»⁵. (Trenkamp, 1976) Σε κάθε περίπτωση, η απροσδιοριστία του Boulez συμβαίνει κάτω από πολύ περιορισμένες συνθήκες και ο συνθέτης διατηρεί σε μεγάλο ποσοστό τον έλεγχο.

Η απροσδιοριστία του Cage φαίνεται άκρως αντίθετη και προέρχεται από μια επιθυμία απελευθέρωσης των ήχων από την τυραννία του συνθέτη και παράλληλα την απελευθέρωση του ίδιου του συνθέτη από την τυραννία της ανάγκης για τη λήψη αποφάσεων. Ο Cage πίστευε ότι η απροσδιοριστία του Boulez και του Stockhausen ήταν αναποτελεσματική (Nicholls D. , 2002, p. 57). Επηρεασμένος από εξω-μουσικές φιλοσοφίες όπως ο Ζεν βουδισμός (Nelson, 1995, pp. 2-4), ξεκίνησε να εισάγει διαδικασίες τυχαιότητας (chance music με χρήση του I Ching) και αργότερα κατέληξε στις πιο ακραίες μορφές απροσδιοριστίας σε έργα που θυμίζουν περισσότερο concert όπως το περίφημο 4'33''.

Η επιρροή του Cage δεν άργησε να επεκταθεί και στο Ανατολικό Μπλοκ. Ενώ η μουσική του Cage και άλλων μοντερνιστών ήταν απαγορευμένη στην Σοβιετική Ένωση μέχρι και το '80, πολλοί σοβιετικοί συνθέτες ήταν πρόθυμοι να ανακαλύψουν έστω και κρυφά τις τελευταίες τάσεις μοντερνισμού της δυτικής μουσικής (Ivashkin, 2013, p. 1). Υπήρξαν πολλοί συνθέτες από χώρες του Ανατ. Μπλοκ οι οποίοι έκαναν περιστασιακή χρήση απροσδιοριστίας (π.χ. Schnittke κ.α.) ωστόσο ένας από τους πιο χαρακτηριστικούς συνθέτες είναι ο Lutoslawski. Σύμφωνα με τον ίδιο, άρχισε να πειραματίζεται με την ιδέα του ελεγχόμενου αλεατορισμού, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των έργων του μετά το '60, όταν άκουσε στο ραδιόφωνο το *Concert for Piano and Orchestra* του Cage (1957-58) (Gieraczynski & Lutoslawski, 1989, p. 7).

Μεμονωμένα παραδείγματα χρήσης απροσδιοριστίας εμφανίστηκαν πολύ πριν καθιερωθούν οι όροι τους οποίους χρησιμοποιούμε σήμερα για την περιγραφή τους. Η διχοτόμηση απροσδιοριστίας και καθορισμένης μουσικής είναι φαινόμενο των τελευταίων αιώνων και οφείλεται στην άκρατη συγκεκριμενοποίηση που ξεκίνησε από την εποχή του Ρομαντισμού και κορυφώθηκε την εποχή του ύστερου ολοκληρωτικού σειραϊσμού. Η απροσδιοριστία ήταν αναμενόμενη ακόμα και στην δυτική τέχνη (αυτοσχέδιοι καλλωπισμοί και απροσδιόριστη ενορχήστρωση στο μπαρόκ κ.α.). Η εργασία εστιάζει στις πιο σύγχρονες χρήσεις μεθόδους απροσδιοριστίας και ιδιαίτερα στον ελεγχόμενο αλεατορισμό του Lutoslawski ο οποίος είχε και την μεγαλύτερη επιρροή στην κινηματογραφική μουσική. Αξίζει όμως να γίνει μια αναφορά σε μερικά ιστορικά παραδείγματα αφού έχει αρκετό ενδιαφέρον η σχεδόν ταυτόχρονη «ανακάλυψη» παρόμοιων τεχνικών από διάφορους συνθέτες.

1.2 Παραδείγματα απροσδιοριστίας πριν από το β' μισό του 20^{ου} αι.

Μια από τις πρώτες γνωστές αναφορές για χρήση τυχαιότητας στη συνθετική διαδικασία υπάρχει στο βιβλίο του συνθέτη William Hayes, *The Art of Composing Music by a Method Entirely New, Suited to the Meanest Capacity* (1751). (Hedges, 1978) Στο βιβλίο ο Hayes, περιγράφει μια διαδικασία όπου χρησιμοποιώντας ένα πινέλο, πιτσιλάει μελάνι πάνω σε πεντάγραμμο και στη συνέχεια με τη πένα αρχίζει ελεύθερα να γράφει νότες, αξίες, κλειδιά και να διαχωρίζει μέτρα γύρω από τους τυχαίους στιγματισμούς στο χαρτί. (Stiles, 1979)

⁵Από τη λατινική λέξη *alea* που σημαίνει ζάρι. Πρώτη χρήση σχετικά με τον ήχο έγινε από τον γερμανό φυσικό Werner Meyer-Eppler σε διαλέξεις του στο Darmstadt και αργότερα στο ακαδημαϊκό περιοδικό *Die Reihe*. Στο άρθρο του, *Statistic and Psychologic Problems of Sound*, χαρακτηρίζει ως αλεατορική μια διαδικασία της οποίας το τελικό αποτέλεσμα είναι καθορισμένο αλλά οι λεπτομέρειες εξαρτώνται από την τύχη. (Meyer-Eppler, 1958).

Τον 18^ο αι. υπήρχαν τα λεγόμενα *Musikalisches Würfelspiele* (μουσικά παιχνίδια με ζάρια) τα οποία περιείχαν σύντομα κομμάτια κατασκευασμένα από θραύσματα μουσικών μέτρων. Αν και επιφανειακά η χρήση ζαριών φαίνεται να προσδίδει ένα στοιχείο τυχαιότητας, στη πραγματικότητα η επιλογή των μουσικών θραυσμάτων από τον συνθέτη ή τον συντάκτη ήταν τόσο προσεκτική ώστε το τελικό αποτέλεσμα να ήταν επιθυμητό ασχέτως της τυχαιάς επιλογής. Συνεπώς το μόνο στοιχείο που είχε ποικιλία λόγω της τυχαιότητας ήταν η μελωδία. (Hedges, 1978)

Ο ντανταϊστής καλλιτέχνης Marcel Duchamp (1887-1968) συνέθεσε το έργο *Erratum Musical* (1913) για τρεις φωνές. Ο ίδιος μαζί με τις δύο νεότερες αδερφές του έκαναν τυχαία επιλογή 25 νοτών τραβώντας κάρτες μέσα από ένα καπέλο. (Bloch, 1974, p. 25)

Ο Charles Ives (1874-1954) μεταξύ άλλων καινοτομιών, σε πολλά έργα του προσέφερε πληθώρα εναλλακτικών επιλογών για τους εκτελεστές ή και τους μαέστρους. Η χρήση εναλλακτικών περασμάτων, οδηγιών ή άλλων παραμέτρων (δυναμικές κ.λπ.) από τον Ives είναι κάτι περαιτέρω από τις πρακτικές εναλλακτικές (πεντάγραμμα *ossia*) που υπήρχαν και παλαιότερα. (Clark, 1974, pp. 167-168) Η ποσότητα των εναλλακτικών έφτασε σε τέτοιο υπερβολικό βαθμό στα μεγάλα έργα του όπως η *Συμφωνία Νο.4* (1910-1924) που θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι περιέχουν μια μορφή απροσδιοριστίας (Geselbracht, 1974, p. 218). Τέλος, στο έργο *The Unanswered Question* (1906/1908)⁶ χρησιμοποίησε απροσδιόριστο, ελεύθερο ρυθμό για το μέρος των ξύλινων πνευστών. (Hitchcock & Zahler, 1988; Ives, 1984)

Ο Henry Cowell (1897-1965) χρησιμοποίησε ελαστικές φόρμες (*elastic forms*) σε διάφορα έργα του για χορευτικές παραστάσεις δίνοντας έτσι στους εκτελεστές τη δυνατότητα να ανακατατάξουν, να επαναλάβουν ή να παραλείψουν τμήματα ελεύθερα, κάτι που θυμίζει τα *Würfelspiele*. (Miller, 2002) Επίσης, έκανε χρήση ανοιχτής φόρμας σε έργα μεταξύ των οποίων και το *String Quartet No. 3 "Mosaic"* (1935) (Sachs, 2012, p. 269) και απροσδιοριστίας στο έργο *Ensemble* (1925) για κουαρτέτο εγχόρδων και τρία thundersticks. Στο πρώτο μέρος του έργου ζητείται από τους εκτελεστές των thundersticks να αυτοσχεδιάσουν και χρησιμοποιεί γραφική σημειογραφία. (Nicholls D. , 1991, pp. 137-138)

Ο Percy Grainger (1882-1961) χρησιμοποίησε ανοιχτή φόρμα στο έργο *Random Round* (1912-13). Το έργο περιείχε ενότητες και κάθε ενότητα από 10 μέχρι και 20 παραλλαγές τις οποίες οι εκτελεστές μπορούσαν να ανακατατάξουν ελεύθερα και ανεξάρτητα μεταξύ τους σχηματίζοντας μια χαοτική αυτοσχεδιαστική πολυφωνία εμπνευσμένη από τη χορωδιακή πολυφωνία των *Rarotongans*. Σε ένα άρθρο του εξηγεί τις πιθανότητες που προσφέρουν στους σύγχρονους συνθέτες η απροσδιοριστία και η ελευθερία της «άγραφης μουσικής» παράδοσης ιθαγενών σε αντίθεση με την δυτική κλασική μουσική (Grainger, 1915). Στο έργο *The Warriors* (1919), χρησιμοποίησε απροσδιοριστία (μέρη ξυλόφωνου και μαρίμπας μμ. 446-465) αλλά και χρήση ελεύθερα (*ad lib.*) επαναλαμβανόμενων υφών σε ελεύθερο tempo που θυμίζουν τον ελεγχόμενο αλεατορισμό του Lutoslawski. (Grainger, 1926; Robinson, 2011)

Ο Alan Hovhaness (1911-200), με το έργο *Lousadzak* (1944) ορ.48 για πιάνο και ορχήστρα εγχόρδων, άρχισε να χρησιμοποιεί αντίστοιχες υφές ελεγχόμενου αλεατορισμού τις οποίες ο ίδιος αποκαλούσε «ελεγχόμενο χάος», «μουρμουρίσματα» ή «ήχους των πνευμάτων»⁷. (Young, 1990, pp. 14-15; Hovhaness, n.d.)

⁶ Υπάρχουν δύο εκδοχές του έργου με διαφορές στον τρόπο σημειογραφίας των πνευστών. Στην παρτιτούρα παρουσιάζονται και οι δύο εκδοχές.

⁷ Χάρει συντομίας οι παρτιτούρες σχετικών έργων του Hovhaness περιέχονται συλλογικά στην ηλεκτρονική πηγή (Hovhaness).

2. Απροσδιοριστία στην κινηματογραφική μουσική

2.1 Διαφορές και ιδιαιτερότητες

Η οικειοποίηση (ή σφετερισμός) στοιχείων της αβανγκάρντ τέχνης από τη δημοφιλή τέχνη είναι συχνό φαινόμενο. Στο χώρο της σύγχρονης απόλυτης μουσικής⁸, οι έννοιες της αγωνίας, του φόβου και του τρόμου δεν έχουν κάποια σημασία για τους συνθέτες αφού στα μανιφέστα και τις διαλέξεις τους δεν αναφέρεται ξεκάθαρα η πρόκληση του φόβου ως βασικό κίνητρο⁹. Κανένας εκ των συνθετών που χρησιμοποίησαν διευρυμένες τεχνικές ή καινοτομίες κάθε άλλου είδους δεν θα φανταζόταν τη συσχέτισή τους με τα κινηματογραφικά είδη του τρόμου, της περιπέτειας κ.α. Κάτι παρόμοιο συνέβη και με τη χρήση της απροσδιοριστίας. Οι φιλοσοφικοί και ιδεολογικοί λόγοι που οδήγησαν τους μοντερνιστές στη χρήση απροσδιοριστίας δεν απασχόλησαν ποτέ τους συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής αλλά, όπως θα δούμε αργότερα, η χρήση της απροσδιοριστίας στη κινηματογραφική μουσική γίνεται κυρίως εξαιτίας πρακτικών περιορισμών.

Παρά την όποια οικειοποίηση, είναι γεγονός ότι οι μοντερνίστηκες τάσεις γενικότερα είχαν σημαντική επιρροή στη διαμόρφωση του μουσικού λεξιλογίου της κινηματογραφικής μουσικής. Ενδιαφέρον είναι το ότι παρατηρείται μια επιείκεια προς τη συχνότερη χρήση διευρυμένων τεχνικών σε περιπτώσεις κινηματογραφικών συνθετών με ακαδημαϊκές μουσικές σπουδές όπως, μεταξύ άλλων, ο James Horner και ο Marco Beltrami¹⁰. Η επαφή τους με τον ακαδημαϊκό χώρο και οικειότητά τους με τις τεχνικές και τα ηχοχρώματα της *avant-garde* μουσικής, τους ώθησαν στην αναζήτηση τρόπων εισαγωγής παρόμοιων τεχνικών και ηχοχρωμάτων¹¹ στα σκορ¹² τους αλλά σύμφωνα πάντα με τις ειδικές ανάγκες και απαιτήσεις της κινηματογραφικής μουσικής. (Beltrami, *An Evening with Marco Beltrami on the Phone*, 2004)¹³

⁸ Ο όρος απόλυτη μουσική (*absolute music*) χρησιμοποιείται συχνά για τη περιγραφή μουσικής η οποία δεν είναι αναπαραστατική. Εδώ χρησιμοποιείται για τη διαφοροποίηση της σύγχρονης ακαδημαϊκής μουσικής από την κινηματογραφική σε όποια σημεία γίνεται σύγκριση μεταξύ των δύο.

⁹ Ο Boulez αναφέρει την εκφραστική ελευθερία ως βασικό κίνητρο. Η αναζήτηση της ελευθερίας των οδήγησε στην διασταύρωση κοστρουκτιβισμού (σειραϊσμός) και αυθορμητισμού (Debussy). (Boulez, 2012)

Ο Cage προσπάθησε να επαναπροσδιορίσει την έννοια της μουσικής και της αντίληψης των ήχων. Δίνοντας έμφαση στους ήχους καθαυτούς, προσπάθησε να αποδομήσει την σημασία της συνθετικής επιμέλειας και της επιλογής των ήχων, απελευθερώνοντας έτσι τους ήχους από τα κατεστημένα πλαίσια δημιουργίας και ακρόασης. (Cage, 2010; Carroll, 1994)

Ο Stockhausen αμφιταλαντευόταν μεταξύ πνευματικότητας (υπερσυνειδηση, ενστικτώδη (*intuitive*) μουσική) και λογικής (καθορισμένης μουσικής). Πίστευε ότι η ανθρωπότητα πρέπει να απελευθερωθεί από την βαρβαρότητα της πρωτόγονης λογικής και να ανέβει πνευματικά σε ένα υπερ-ανθρώπινο επίπεδο (Stockhausen, 1989).

Ένα κοινό στοιχείο είναι απελευθέρωση του συνθέτη, της μουσικής ή του ήχου καθαυτού.

¹⁰ Horner: Royal College of Music, ιδιαίτερα μαθήματα με τον G.Ligeti και μάστερ στο UCLA

Beltrami: ιδιαίτερα μαθήματα με τον L.Nono και σπουδές στο Yale School of Music με τον Jacob Druckman

¹¹ Περιπτώσεις χρήσης διευρυμένων τεχνικών εμφανίζονται αρκετά πριν, τουλάχιστον από την δεκαετία του 1960 (π.χ. Jerry Goldsmith - *Planet of the Apes*, 1968) και σε πιο διαδομένη χρήση, πάλι σε ταινίες τρόμου, από τη δεκαετία το 1980 με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Christopher Young (Karban, 1991).

¹² Ο όρος σκορ (*original score*) προτιμάται σε αυτή την εργασία για συντομία. Η κυριολεκτική μετάφραση είναι πρωτότυπη μουσική σύνθεση. Ο όρος *soundtrack* που χρησιμοποιείται συχνά λανθασμένα αφορά γενικά ό,τι είδους μουσικής υπάρχει μέσα στην ταινία είτε είναι πρωτότυπη σύνθεση είτε όχι.

¹³ "I was trained at Yale School of Music, that's where I got my degree in 20th Century Concert Music, and I think a lot of the techniques were related naturally to scoring scary movies in one way or another; whether it was sound textures or exploring the capabilities of instruments..."

Ένας βασικός παράγοντας από τον οποίο και πηγάζουν οι περισσότερες διαφορές μεταξύ απόλυτης και κινηματογραφικής μουσικής είναι οι αντίξοες συνθήκες κάτω από τις οποίες γράφεται και ηχογραφείται η κινηματογραφική μουσική. Δεν είναι ασυνήθιστο να γράφονται σκορ διάρκειας 100-120 λεπτών σε μερικές μόλις εβδομάδες. (Karlin & Wright, 2004, pp. 101-103) Η έλλειψη χρόνου αναγκάζει τους συνθέτες να βρουν μεθόδους συντόμευσης όλων των δημιουργικών και πρακτικών διαδικασιών. Πολλές διευρυμένες τεχνικές οι οποίες στην απόλυτη μουσική γράφονται με λεπτομερή σημειογραφία χωρίς τη χρήση απροσδιοριστίας, στην κινηματογραφική μουσική ενσωματώνουν αναγκαστικά ένα ποσοστό απροσδιοριστίας. Επιπλέον, ο γρήγορος ρυθμός με τον οποίο γίνεται η ηχογράφηση, εξαιτίας του τρομερού κόστους, απαιτούν μια απλοποίηση των τεχνικών και των πολύ συγκεκριμένων οδηγιών που συνηθίζονται στη σύγχρονη μουσική. Για το λόγο αυτό, υπάρχει μια λεπτή γραμμή μεταξύ διευρυμένων τεχνικών και απροσδιοριστίας.

Μια ενδεχόμενη κατηγοριοποίηση των διαφόρων ειδών απροσδιοριστίας που συναντώνται στην κινηματογραφική μουσική θα μπορούσε να δείχνει κάπως έτσι:

- 1) ελεγχόμενος αλεατορισμός στο στυλ του Lutoslawski
- 2) σκόπιμη χρήση απροσδιοριστίας του τονικού ύψους και του ρυθμού ως στυλιστικό στοιχείο
- 3) αναγκαστική χρήση απροσδιοριστίας για την εισαγωγή διευρυμένων τεχνικών

Τα είδη αυτά, θα αναλυθούν περαιτέρω στην ενότητα της μελέτης περίπτωσης του Marco Beltrami.

2.2 Απροσδιοριστία και διευρυμένες τεχνικές ως δραματουργικό εργαλείο

Η συσχέτιση μουσικής και συναισθήματος είναι καλά καταγεγραμμένη ερευνητικά (Bullack, Büdenbender, Roden, & Kreutz, 2018). Υπάρχουν αμφιβολίες για το αν η μουσική αυτούσια μπορεί να προκαλέσει καθολικά τα ίδια συναισθήματα (Virtala & Tervaniemi, 2017, σσ. 3-5), ωστόσο έχει αποδειχθεί η αποδοτικότητα της μουσικής στην ενίσχυση συναισθημάτων όταν συνδέεται κατάλληλα με κάποιο οπτικό μέσο. (Meinel & Bullerjahn, 2022)

Αν διαμελίσουμε τη μουσική σε ήχους και ηχοχρώματα μια απάντηση ίσως βρίσκεται στην αντίδραση του ανθρώπου απέναντι στον ήχο ως φυσικό φαινόμενο (εκτός πολιτισμικών και καλλιτεχνικών πλαισίων). Η αποτελεσματικότητα του θορύβου και των διαπεραστικών συχνοτήτων για την πρόκληση φόβου αποδεικνύεται και από τη χρήση τους σε τακτικές αποθάρρυνσης αντιπάλων (γιουχάισμα στρατευμάτων, FBI Waco Siege κλπ.). (Goodman, 2012, p. 21)

Η τραχύτητα και η διαπεραστικότητα ορισμένων τεχνικών μπορούν να προκαλέσουν συναισθήματα αγωνίας, δυσφορίας, φόβου κλπ. Η αντίδραση στην τραχύτητα μπορεί να οφείλεται στην βιολογική εξέλιξη του ανθρώπου. Η ανθρώπινη κραυγή είναι ένα από τα πιο πρωτόγονα μέσα για την εκδήλωση φόβου. Έχει παρατηρηθεί μια ομοιότητα της μουσικής ταινιών τρόμου (Trevor, Arnal, & Fröhholz, 2020), αλλά και κάθε είδους σήμανσης κινδύνου (σειρήνες, συναγερμοί κλπ.) γενικότερα, με την ανθρώπινη κραυγή. (Arnal, Flinker, Kleinschmidt, Giraud, & Poeppel, 2015)

Οι συνθέτες, όντας ταυτόχρονα άνθρωποι που αντιδρούν απέναντι σε αυτά τα ηχητικά φαινόμενα αλλά και δημιουργοί που εκμεταλλεύονται τα χαρακτηριστικά τους, βρήκαν πρακτική αιτία για την χρήση αυτών των ήχων σε δραματουργικά πλαίσια.

3. Μελέτη περίπτωσης του Μάρκο Μπελτράμι

3.1 Η απαρχή ενός στυλ

Σε μια βιομηχανία όπου επιδιώκεται η επιτυχία¹⁴, εδραιώνονται τάσεις και σχηματίζονται «κύκλοι» γύρω από επιτυχημένους δημιουργούς. Για παράδειγμα, ο John Williams (επιστροφή στο συμφωνικό στυλ της Χρυσής Εποχής στα τέλη της δεκαετίας 1970) (Lehman, 2013, p. 1) και ο Hans Zimmer (υβριδικό στυλ με ορχήστρα και ηλεκτρονικούς ήχους τη δεκαετία του 1990) οι οποίοι επηρέασαν ο καθένας με ξεχωριστό τρόπο την εξέλιξη της κινηματογραφικής μουσικής τα τελευταία 50 χρόνια. (Lehman, 2017)

Πολλές φορές η επιτυχία αυτή είναι θέμα τύχης. Στη περίπτωση του Marco Beltrami, η καριέρα του, ως συνθέτη κινηματογραφικής μουσικής, ξεκίνησε με περίεργο τρόπο. Δυσανεστημένος από την ακαδημαϊκή μουσική κοινότητα (Beltrami, 1998)¹⁵, αποφάσισε να δοκιμάσει την τύχη του στον κινηματογράφο¹⁶ και μετακόμισε στο Λος Άντζελες για να παρακολουθήσει σεμινάρια σύνθεσης για τον κινηματογράφο από τον Jerry Goldsmith. (Beltrami, Goldsmith by Beltrami : master and student, 2008)¹⁷ Έπειτα από μερικές ασήμαντες δουλειές, προσλήφθηκε για να γράψει τη μουσική στη ταινία *Scream* (1996). (Beltrami, 2004)

Η απρόσμενη επιτυχία της ταινίας, η οποία επανέφερε στο προσκήνιο τις ταινίες τρόμου σλάσερ (*slasher*) στα τέλη του 90' (Clayton, 2015), ήταν σημείο στροφής για την καριέρα του Beltrami. Η ξεχωριστή μουσική προσέγγισή του για το *Scream* οφείλεται, σύμφωνα με τον ίδιο, στο γεγονός ότι δεν είχε δει ποτέ ταινίες τρόμου και έτσι μπόρεσε να προσεγγίσει την ταινία με μια αθωότητα. (Beltrami, 1998) Η αθωότητα αυτή σε συνδυασμό με την εκπαίδευσή του (βλ. κεφ. 3.1) είχαν ως αποτέλεσμα ένα μοναδικό μουσικό στυλ το οποίο και έγινε περιζήτητο από σκηνοθέτες ταινιών τρόμου. (Beltrami, Exclusive Interview: Marco Beltrami, 2008)¹⁸

Ο Beltrami αναφέρει την εξερεύνηση των ηχοχρωμάτων των οργάνων και των διευρυμένων τεχνικών ως κάποια από τα βασικά του ενδιαφέροντα (Beltrami, 2017)¹⁹. Στο επόμενο υποκεφάλαιο

¹⁴ Πρωτίστως οικονομική αλλά και καλλιτεχνική.

¹⁵ *I was so disenfranchised with the concert world. I thought there were a lot of uninspired pieces, and on the same side I heard a lot of stuff in film that was good. While I wasn't into film music, I found that to make a living I would either have to teach, or write commercial music. I didn't want to teach, since I thought that was the problem - people would go into teaching after school, and there was a lack of real-world context. I thought I would go out and get started - make my way and find a voice first. You can write a piece of concert music, and never hear it. Maybe there would be one performance somewhere in the world. But with film music, you know it's going to be heard.*

¹⁶ Είναι ενδιαφέρουσα η ομοιότητα της καριέρας του James Horner όποιος αναφέρθηκε και προηγουμένως. Κι αυτός δυσανεστημένος με την ακαδημία, άρχισε να συνθέτει μουσική για ταινίες τρόμου χαμηλού προϋπολογισμού (B-movies) του Roger Corman (Horner, 1998).

¹⁷ FG: *Why did you choose Jerry Goldsmith for teacher?*

MB: *"I applied to USC for the film scoring workshop, and he was the guest teacher that year. I figured if this was the craft I was choosing for myself, than I'd better see what the true master had to say about it"*

¹⁸ *"[...]I would never have guessed that I had been suited well to the horror genre, but it's turned out that way. I guess what's happened is that some of the horror movies I've done, like Scream, have been successful and then other people want me to work on their [horror] pictures"*

¹⁹ Στιγμιότυπο στο βίντεο 05:24 *"I was into [...] exploring timbres & extended techniques of orchestral instruments"*

αναλύονται μερικά παραδείγματα χρήσης απροσδιοριστίας (και διευρυμένων τεχνικών όπως ορίστηκε στο κεφ. 3.1) στη μουσική του.

3.2 Ανάλυση παραδειγμάτων χρήσης απροσδιοριστίας στη μουσική του Beltrami

Για την επιλογή παραδειγμάτων θεωρήθηκε σημαντική η ύπαρξη επίσημης παρτιτούρας σε νόμιμη κυκλοφορία²⁰ ώστε να μην υπάρχουν αμφιβολίες για τις μουσικές μεταγραφές/αναγωγές που θα χρειάζονταν με την αποκλειστική χρήση ακουστικού υλικού, αφού οι λεπτές διαφορές μεταξύ προσδιορισμένης και απροσδιόριστης σημειογραφίας σε συνδυασμό με την πολυπλοκότητα ορισμένων υφών, μπορούν να οδηγήσουν σε λάθος συμπεράσματα. Επίσης η επαλήθευση μέσω της επίσημης παρτιτούρας βοηθάει στην κατανόηση της διαφοροποίησης των ειδών απροσδιοριστίας που προαναφέρθηκαν.

Υπάρχουν διάφορες προσεγγίσεις για την ανάλυση της κινηματογραφικής μουσικής. Η εργασία θα εστιάσει σε δύο τομείς: αρχικά την τεχνική ανάλυση αποσπασμάτων με απροσδιοριστία και στη συνέχεια τον (συγ)κριτικό σχολιασμό όλων των αποσπασμάτων σε μια προσπάθεια κατάληξης σε κάποιο συμπέρασμα. Για λόγους συντομίας παραλήφθηκαν γενικές πληροφορίες σχετικές με τις ταινίες που κρίθηκαν ως μη απαραίτητες για την κατανόηση της ανάλυσης.

3.2.1 *Blade II* (2002) – 3M11 “I.H.O. Pancakes”

Σε αυτό το σημείο της ταινίας²¹ διαδραματίζεται μια μεγάλη μάχη μεταξύ πρωταγωνιστών (*Blade* και συμμαχικοί βρικολακες) και ανταγωνιστών (*Reaper*). Κυρίαρχα στοιχεία στο κομμάτι είναι τα ασύμμετρα και συχνά εναλλασσόμενα μέτρα, ο παλμός με τα διάφορα οστινάτι και οι γρήγορες χρωματικές φιγούρες, *glissandi* και τρίλιες στα ξύλινα και τα χάλκινα πνευστά που προσδίδουν ενέργεια στα σημεία έντονης δράσης.²²

Διακρίνεται μια παράλληλη διαβάθμιση της έντασης των χρωματικών φιγούρων με την χρήση απροσδιοριστίας. Στο πλάνο όπου ακούγεται η κατιούσα χρωματική φιγούρα για πρώτη φορά, παρουσιάζεται στην πιο ήπια μορφή της (παρ. A1).

DISCO

The musical score is for a section titled "DISCO". It features three staves for woodwinds: Fl. 1 + Cl. 1 / Fl. 2 + Cl. 2, Fl. 3 + Cl. 3, and Ob. 1-2. The music is in 4/4 time and consists of a melodic line with triplets and half-step trills. Dynamics are marked as *mp*, *f*, and *pp*. The score includes a *glissandi* effect and a *half step trills* section.

Παρ. A.1 Αλλαγή πλάνου στη *disco*

²⁰ Στα πλαίσια δίκαιης χρήσης για εκπαιδευτικούς σκοπούς. Στη περίπτωση του Marco Beltrami οι παρτιτούρες των παραδειγμάτων δημοσιεύτηκαν από τον ίδιο τον συνθέτη στον προσωπικό του ιστότοπο.

²¹ Η σκηνή ξεκινάει γύρω στο 44:20 στην ταινία και τελειώνει στο 52:00

²² Όσα αποσπάσματα αναγράφονται με αγκύλες « [] » έχουν κοπεί ή επικαλυφθεί από ηχητικά εφέ στη τελική μίξη μέσα στην ταινία. Ευτυχώς ο Beltrami έχει αναρτήσει την αμοντάριστη εκδοχή της ηχογράφησης οπότε έχει ενδιαφέρον να γίνει μελέτη της αρχικής ιδέας του συνθέτη καθώς η τελική μορφή πολλές φορές δεν είναι ιδανική ή σε πλήρη συμμόρφωση με τις προθέσεις του συνθέτη.

Η φιγούρα επανέρχεται όταν ο Scud περικυκλώνεται από Reapers. Εδώ χρησιμοποιείται σε μια πιο χαλαρή μορφή με πιο έντονο ηχόχρωμα, τρία πίκολο αντί για φλάουτα και μια απροσδιόριστη κατιούσα κίνηση στο πιάνο [παρ. A2]. Ο Beltrami προσπαθεί με την πιο έντονη παραλλαγή της φιγούρας να εκφράσει τον πανικό του Scud.

REAPER SCARE

απλοποιημένη σημειογραφία των picc. για λόγους αναγωγής

The musical score for 'REAPER SCARE' consists of two staves. The top staff is for Picc. 1-3 in 3/4 time, starting with a *ff* dynamic and a '(2 hand run)' annotation. It features a series of notes with a trill-like texture, followed by a section with triplets and a *p* dynamic. The bottom staff is for Pno. in 3/4 time, starting with a *ff* dynamic and ending with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and dynamic markings.

[Παρ. A.2 Ο Scud δέχεται επίθεση στο βαν από τους Reapers]

Η επόμενη χρήση απροσδιοριστίας γίνεται στο πλάνο όπου ένας Reaper εκτοξεύει τον Ιερέα (Priest) σε ένα παράθυρο. Η ανοδική αυτή χειρονομία (*gesture*) με απροσδιόριστα γκλισάντι, τρίλιες και γρήγορες φιγούρες τονίζει την αναταραχή που βιώνει ο Ιερέας από την εκτίναξη και την πρόσκρουση στην τζαμαρία [παρ. A3]. Σε αυτό το απόσπασμα γίνεται και πάλι χρήση απροσδιοριστίας ρυθμού και τονικού ύψους.

REAPER TOSSES PRIEST

random ripping into 1/2 step trills moving up range (drunk elephant calls)

The musical score for 'REAPER TOSSES PRIEST' features four staves. The top staff is for 6 Horns in 3/4 time, starting with a *ff* dynamic and 'brassy' annotation. The second staff is for Pno. & Hp. in 3/4 time, starting with a *ff* dynamic and 'cluster gliss. + hp. regular gliss.' annotation. The third staff is for Woodwinds & Strings in 3/4 time, starting with a *ff* dynamic and 'ad lib runs' annotation. The bottom staff is for Cb. + Cbsn. in 3/4 time, starting with a *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as trills, glissandos, and dynamic markings.

[Παρ. A.3 Ο Reaper πετάει τον Ιερέα στο παράθυρο]

Στη συνέχεια, έπειτα από ένα μοντάζ με μονομαχίες μεταξύ των Reapers και των διάφορων συμμαχικών χαρακτήρων, το πρώτο τμήμα της σκηνής ολοκληρώνεται όταν ο Snowman καρφώνει ένα σπαθί *katana* σε έναν Reaper. Η μουσική κορυφώνεται όταν ο Reaper ξεφεύγει περπατώντας κάθετα στον τοίχο παρά το γεγονός ότι μόλις πληγώθηκε. Για την κορύφωση ο Beltrami χρησιμοποιεί ξανά απροσδιοριστία ρυθμού και τονικού ύψους στα πίκολο και στα ψηλά έγχορδα απροσδιοριστία τονικούς ύψους δημιουργώντας ένα έντονο και τραχύ cluster στο πολύ υψηλό ρεγκίστρο πάνω από το αιωρούμενο (*suspended*) crescendo της υπόλοιπης ορχήστρας (παρ. A4).

REAPER RIPS FROM SWORD

highest piercing range - fast tonguing

Picc. 1-3
ff
highest piercing range

Vlns. & Vla.
ff
highest piercing range

Παρ. A.4 Ο Reaper ξεφεύγει από το σπαθί

Στο επόμενο απόσπασμα [παρ. A5] , χρησιμοποιείται μια ακόμα παραλλαγή της υφής που συσχετίζεται με τους Reapers. Εδώ ο Beltrami χρησιμοποιεί απροσδιοριστία ρυθμού και τονικού ύψους δημιουργώντας ένα ψίθυρο ο οποίος αυξάνεται σε ένταση καθώς κορυφώνεται η αγωνία τη στιγμή της επίθεσης του Reaper.

REAPER LICKING PRIEST

w/ wire brushes (not too much ring)

Sus. Cymb.
pp *mp* *pp* *f*

Pno.
pp *mp* *pp* *f*
random noodling (this range)
secco

[Παρ. A.5 Ένταση πριν δαγκώσει τον Ιερέα ο Reaper]

Στο αμέσως επόμενο πλάνο, ο Reaper δαγκώνει τον Ιερέα και έτσι ολοκληρώνεται το δεύτερο τμήμα της σκηνής. Κάτω από το μεγαλειώδες «γοθτικό» θέμα με τις συγχορδίες στα χάλκινα, ακούγεται μια ξέφρενη υφή στα βιολιά και τις βιόλες με απροσδιόριστα clusters (παρ. A6) που θυμίζουν την υφή με τα πίκολο στο παρ. A4 και τα “noodling” του πιάνου στο παρ. A5.

REAPER JAW OPENS

piercing creepies, rapid articulation (quasi trem.)

Vlns.
&
Vla. 8ba
ff

Παρ. A.6 Ο Reaper δαγκώνει τον Ιερέα

Στο επόμενο μέρος της σκηνής συνεχίζεται το πλάνο με την μονομαχία μεταξύ του Lighthammer και ενός Reaper. Ξαφνικά ο πληγωμένος Reaper σηκώνεται από το έδαφος και επιτίθεται στον Lighthammer. Εδώ ο Beltrami χρησιμοποιεί ένα απότομο crescendo με απροσδιόριστες γρήγορες φιγούρες στα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά, παρόμοιες με το παρ. A3 (παρ. A7).

REAPER AWAKES

Picc. 1-2 & Fl. 3
Pno.

sf mf
fast atonal sweeps
Vlns. + Ob. 1-2 + Cl. 1-2
f cresc.

f

ad lib. runs
Vlns. & Vla. snap pizz. arco

Woodwinds & Strings

sfz *ff mf cresc.* *ff*

Vc. + Bsn. 1-2 Vla.
ff mf cresc. *ff*

ff mf cresc.
Cb.

Παρ. Α.7 Ο Reaper ξυπνάει

Το crescendo ακολουθείται από μια υφή με την πιο εκτεταμένη μέχρι στιγμής χρήση απροσδιοριστίας. Εδώ εκτός από απροσδιοριστία τονικού ύψους και ρυθμού χρησιμοποιούνται και στοιχεία ελεγχόμενου αλεατορισμού (βλ. Lutoslawski) με ελεύθερα επαναλαμβανόμενα και μη συγχρονισμένα μοτίβα τα οποία δημιουργούν μια χαοτική какоφωμία που συνοδεύει το μακάβριο θέαμα της επίθεσης. Λόγω της ρυθμικής πολυπλοκότητας της υφής τα στοιχεία παρατίθενται ξεχωριστά στο παρ. Α8.

BAD DREAMSCAPE

Picc. 1-2 *ff* etc.

slightly arching atonal sweeps

Pno. *ff* etc.

soft mallets - changes pitches slightly etc.

Crot. *p* *mf* etc.

not in sync - (occasionally with added trills)

Vlns. + Vla. *ff* etc.

behind the bridge - later on same texture but with pizz.

Vc. + Cb. *mf* *ff*

Παρ. Α.8 Ο Reaper δαγκώνει τον Lighthammer

Όπως παρατηρείται στα παρ. A6, A7 και A8 μερικές φορές αρκεί ένας χαρακτηρισμός του γενικότερου χαρακτήρα της υφής που απαιτείται (π.χ. “atonal sweeps”, “creeries” κλπ.). Οι εκτελεστές καλούνται να αυτοσχεδιάσουν σύμφωνα με τις οδηγίες. Τέτοιου είδους στενογραφίες είναι αρκετά συχνές, όπως προαναφέρθηκε, για αυτό και το επίπεδο των εκτελεστών πρέπει να είναι αρκετά υψηλό δεδομένης της πίεσης χρόνου. Η σκηνή επιστρέφει και πάλι στον Scud ο οποίος είναι ακόμη περικυκλωμένος από τους Reapers. Εδώ επανέρχεται και η κατιούσα χρωματική φιγούρα αυτή τη φορά σε ακόμα πιο έντονη μορφή.

REAPER TRIES TO GET ON BUS

fast atonal run - doubled with pno. 2-hand atonal run and harp. gliss.

Picc. 1-2 & Fl.3
Vlns.

The musical score is written on a single staff in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a series of notes forming a fast atonal run, which is then doubled by piano and harp. The dynamic starts at *ff* and gradually decreases to *p* by the end of the piece. The notation includes a fermata over the final note.

Παρ. A.9 Ο Reaper προσπαθεί να ανέβει στο βαν

Η σκηνή ολοκληρώνεται επιστρέφοντας στον Reaper που επιτέθηκε στον Ιερέα. Εδώ ο Beltrami χρησιμοποιεί μια ξέφρενη υφή παρόμοια με τις προηγούμενες αλλά πιο έντονα ενορχηστρωμένη. Η υφή κορυφώνεται καθώς διαφεύγει ο Reaper (παρ. A10).

REAPER RUNS AWAY

frenetic

at the 2nd hit pno., fls., obs. & cls. join texture

Vlns. + Vla. + Hp.

The musical score is written on a single staff in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a series of notes forming a frenetic atonal run, which is then joined by piano, flutes, oboes, and clarinets. The dynamic starts at *ff* and gradually increases to *ff* again by the end of the piece. The notation includes a fermata over the final note.

Παρ. A.10 Ο Reaper διαφεύγει

Σε αυτό το κομμάτι οι υφές με απροσδιοριστία χρησιμοποιήθηκαν είτε ως μεταβατικές φιγούρες σε συνδυασμό με μια πιο συμβατική ενορχήστρωση, είτε ως πρωτεύοντα στοιχεία στα σημεία δραματικής κορύφωσης. Μπορεί να μην ακούγονται ξεκάθαρα θέματα με τη παραδοσιακή μορφή και λειτουργία ωστόσο υπάρχει μια ομοιογένεια στις υφές και τις χρήσεις αυτών. Η ταινία αμφιταλαντεύεται πολύ συχνά μεταξύ δράσης και σκοτεινών σχεδόν τρομακτικών στοιχείων. Ο Beltrami χρησιμοποιεί αυτά τα δύο στυλ γραφής για εκφράσει τις δύο θεματικές της ταινίας.

3.2.2 *Fantastic Four* (2015) – 3M8 “Area 57”

Το ιδιαίτερο στυλ του Beltrami παρατηρείται και σε ταινίες με υπερήρωες χωρίς τον σκοτεινό χαρακτήρα του *Blade II*. Πέρα από την δράση που είναι και το βασικό χαρακτηριστικό των ταινιών με υπερήρωες, στο *Fantastic Four* υπάρχει μια ανθρώπινη και συναισθηματική πλευρά των χαρακτήρων οι οποίοι έχουν υποστεί μια αναστάτωση στη ζωή τους έπειτα από την καταστροφική έκβαση του πειράματος.

Στην σκηνή αυτή, έπειτα από το ατύχημα στον πλανήτη *Zero*, οι πρωταγωνιστές αρχίζουν να βιώνουν τα συμπτώματα της μετάλλαξής τους. Ο Beltrami αναπαριστά την τραυματική εμπειρία και την απόγνωση των πρωταγωνιστών με τη χρήση απροσδιοριστίας. Σε αντίθεση με τα προηγούμενα παραδείγματα, οι υφές είναι πιο διακριτικές. Δεν χρησιμοποιεί όργανα με διαπεραστικές συχνότητες (πίκολο, ψηλές οκτάβες πιάνου κλπ.) αλλά αντίθετα, δίνει έμφαση στο πολύ χαμηλό ρεγκίστρο. Επίσης, οι δυναμικές είναι πιο συγκρατημένες και μόνο σε μερικά σημαντικά σημεία οι υφές πυκνώνουν και η μουσική κορυφώνονται. Εδώ η διαφωνία και ο όχλος συμβολίζουν συναισθηματική φόρτιση και όχι τρόπο.

Η μουσική γίνεται αισθητή στο πλάνο όπου εμφανίζεται ο Mr. Fantastic δεμένος σε ένα ιατρικό κρεβάτι. Αμέσως ακούγεται μια υφή με πολύ χαμηλές νότες απροσδιόριστου τονικού ύψους και ρυθμού στα φαγκότα και τα χαμηλά χάλκινα και τρέμολα με γκλισάντι ανάμεσα σε απροσδιόριστες νότες στα ψηλά έγχορδα (παρ. A11).

The image shows a musical score for the scene 'Mr. Fantastic' (A11). It includes parts for Bsn. Cbsn., Tbn. 1-2, Tbn. 3-4, Tuba, Vln., and Vla. The score is marked with dynamics such as *mp*, *f*, and *pp*. Performance instructions include 'ad lib swells on lowest notes', 'ad lib swells and flutters on lowest notes', 'ad lib random high trem and slides, sul pont.', and 'ad lib random high harmonic slides and trem'. The score is divided into measures by vertical lines, and there are arrows indicating the direction of the music.

Παρ. A.11 Ο Mr. Fantastic ξαπλωμένος στο κρεβάτι

Αυτή η υφή εμφανίζεται ξανά και στο σημείο που ρωτάει απεγνωσμένα πού βρίσκονται οι υπόλοιποι χαρακτήρες. Εδώ αφαιρούνται τα ψηλά τρέμολα και αντικαθίστανται από col legno στις βιόλες και πολύ χαμηλές νότες απροσδιόριστου τονικού ύψους και ρυθμού στο πιάνο (παρ. A12).

Παρ. Α.12 Ο Mr. Fantastic ρωτάει για να μάθει πού βρίσκονται οι φίλοι του

Η επόμενη χρήση απροσδιοριστίας γίνεται στη σκηνή με τον Human Torch. Η σκοτεινή και θορυβώδης υφή εκφράζει το βασανιστήριο που βιώνει ο χαρακτήρας. Εδώ ο Beltrami χτίζει ένα τεράστιο crescendo που κορυφώνεται όταν ο Torch προκαλεί μια έκρηξη. Σε αυτό το σημείο είναι η πρώτη φορά που χρησιμοποιούνται έντονα όργανα στο ψηλό ρεγκίστρο (παρ. Α13α). Η ένταση διατηρείται μέχρι και το πλάνο όπου ο πατέρας κοιτάζει με φόβο την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο γιός του αλλά και την τρομακτική δύναμή του (παρ. Α13β). Εδώ η μουσική κορυφώνεται ξανά με παρόμοιες υφές.

Παρ. Α.13α&β Ο Human Torch προκαλεί έκρηξη - Ο πατέρας κοιτάει τον Human Torch

Σε αυτό το κομμάτι διαπιστώνουμε ότι η χρήση της απροσδιοριστίας δεν είναι αποκλειστικά για τις ταινίες τρόμου και ότι οι υφές με απροσδιοριστία δεν χρειάζεται να έχουν έντονη παρουσία για να είναι αποτελεσματικές δραματουργικά. Σε αντίθεση με τις ταινίες τρόμου εδώ οι υφές δεν έχουν την επιθετικότητα και την ξαφνική ατάκα, όπως είδαμε στο παράδειγμα από το *Blade II*.

3.3 Συμπεράσματα ανάλυσης

Η χρήση απροσδιοριστίας στη μουσική του Beltrami δεν φαίνεται να περιορίζεται σε συγκεκριμένα κινηματογραφικά είδη. Ο ίδιος αναφέρει ότι προσεγγίζει κάθε ταινία όπως της αρμόζει χωρίς να αρκείται σε στερεότυπα²³ (Beltrami, Exclusive Interview: Marco Beltrami, 2008).

Όπως παρατηρείται από την παρακολούθηση των αποσπασμάτων, πολλές φορές η μουσική μάχεται ως ηχητικό στοιχείο με τα ηχητικά εφέ και τον διάλογο. Αυτός ο αναγκαιός συμβιβασμός εντείνει τη χρήση υφών με απροσδιοριστία σε στιγμές κορύφωσης αφού ο τραχύτερος και διάφωνος ήχος που παράγουν οι υφές που αποκλίνουν των συμβατικών ηχοχρωμάτων της ορχήστρας, ακούγονται περισσότερο μέσα στη μίξη. Η απόκλιση καθαυτή ίσως είναι αρκετή για να τραβηχτεί στιγμιαία η προσοχή των θεατών.

Φυσικά η τάση του Beltrami να χρησιμοποιεί συχνά τέτοιες υφές τον έχει καταστήσει γνωστό ως συνθέτη για ταινίες τρόμου (φαινόμενο γνωστό ως *typecasting*) για το οποίο ο ίδιος έχει εκφράσει την δυσαρέσκειά του (Beltrami, 1998).²⁴

Όπως ειπώθηκε και προηγουμένως, η απροσδιοριστία είναι ένα πολύ σημαντικό δραματουργικό εργαλείο. Αυξάνει τις σχετικά περιορισμένες εκφραστικές δυνατότητες της ορχήστρας στην κινηματογραφική μουσική και προσφέρει μια νέα γκάμα ηχοχρωμάτων χωρίς να υπερβαίνει τους πρακτικούς περιορισμούς της τέχνης. Η απροσδιοριστία για του συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής ήταν μονόδρομος για την προσέγγιση των επιρροών που δέχτηκαν από τις στιλιστικές εξελίξεις του β' μισού του 20^{ου} αι.

²³ "I think it's more on a picture-by-picture basis.[...]"

²⁴ DG: "Are you trying to avoid being typecast as a "horror film" composer?"

MB: "I wouldn't want to be typecast as a horror composer since it's not a genre I'm too familiar with [...]"

ΜΕΡΟΣ Β

Ανάλυση έργου “Spectralcle” για ορχήστρα

4. Γενικό πλάνο και ανάλυση έργου

4. 1 Γενικά στοιχεία ανάλυσης

Το “Spectralcle” είναι ένα έργο που έχει ως βάση την ανάμιξη στυλιστικών στοιχείων και τεχνικών από διάφορα συνθετικά ιδιώματα. Η ανάμιξη αυτή επιτυγχάνεται, πολλές φορές ταυτοχρόνως, στα επίπεδα της υφής, της ενορχήστρωσης, της αρμονίας αλλά και της γενικότερης οργάνωσης και επεξεργασίας του ρυθμομελωδικού υλικού. Η χρήση της πολυστυλιστικότητας γίνεται με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα να επωφελείται από τα επιμέρους στοιχεία των εκάστοτε ιδιωμάτων έχοντας ως στόχο τη δημιουργία μιας μακροδομικής μουσικής αφηγηματικότητας και κατά δεύτερο λόγο τη δημιουργία καινοφανών υφών και ηχοχρωμάτων.

Στο αρχικό τμήμα Α (μμ. 1-14), παρουσιάζεται η πρώτη ιδέα του έργου αποτελούμενη από στοιβαγμένες ηχητικές μάζες με clusters στα έγχορδα και μια κατιούσα χρωματική αλληλουχία στα χάλκινα & ξύλινα πνευστά και τα κρουστά. Η πυκνή και ρευστή υφή του τμήματος Α, ακολουθείται από ένα αντιθετικό τμήμα Β (μμ. 15-18) στο οποίο παρουσιάζεται η δεύτερη βασική ιδέα: ένα ορχηστρικό tutti κατασκευασμένο από στοιβαγμένες και συμπλεκόμενες επαναλήψεις του ρυθμικού θεματικού μοτίβου (e.s). Αυτό το μοτίβο χρησιμοποιείται παραλλαγμένο καθόλη τη διάρκεια του έργου. Η στυλιστική αντίθεση μεταξύ των δύο αυτών τμημάτων αξιοποιείται στο πρώτο μισό του έργου με εναλλαγές μεταξύ των δύο βασικών ιδεών.

Στο τμήμα Γ (μμ. 19-34) γίνεται μια επεξεργασία των βασικών ιδεών των προηγούμενων τμημάτων αλλά το θεματικό υλικό παρουσιάζεται κάπως διαστρεβλωμένο. Η πυκνότητα της υφής μειώνεται ώστε να υπάρχει χώρος για τις σολιστικές φιγούρες των πνευστών. Εδώ γίνεται ένα επεισόδιο με «ερωτήσεις» από τα ξύλινα πνευστά που μιμούνται την κατιούσα πορεία της ιδέας του τμήματος Α και «απαντήσεις» από μια ομάδα (χαμηλά ξύλινα, άρπα, τσελέστα και βιμπράφωνο) τα οποία έχουν φιγούρες που θυμίζουν διασηματικά τα στοιβαγμένα μοτίβα του τμήματος Β. Στα μέτρα 28-34, γίνεται μια μετάβαση με σταδιακή πύκνωση της υφής καταλήγοντας σε ένα crescendo. Ενώ στην αρχή υπήρχε παύση μεταξύ της σύνδεσης των δύο αντιθετικών ενοτήτων αυτή την φορά ενώνονται αδιάκοπα.

Στο τμήμα Δ (μμ. 35-39) εμφανίζεται η επόμενη κορύφωση του έργου με επανάληψη του θεματικού υλικού του τμήματος Β. Αυτή τη φορά η καταληκτική συγχορδία (μι μείζονα) είναι πιο διαυγής τονικά και στη συνέχεια ακολουθεί το τμήμα Ε (μμ. 40-50) που είναι βασισμένο στον αυξημένο Λύδιο²⁵ τρόπο σε ντο. Σε αυτό το μέρος παρατηρείται μια αύξηση της ρυθμική δραστηριότητας. Δημιουργείται ένα είδος ρυθμικής πολυφωνίας με οστινάτι που επαναλαμβάνονται σε διαφορετική ταχύτητα από κάθε ομάδα οργάνων. Στα μέτρο 43, εμφανίζεται άλλη μια σημαντική υφή στα έγχορδα. Ένα πλέγμα από πεντάχηχα, εξάχηχα και επτάχηχα τα οποία χρησιμοποιούνται αρχικά ως δευτερεύον στοιχείο στο υπόβαθρο. Σταδιακά δημιουργείται μια αποδόμηση της αρμονικής σαφήνειας των προηγούμενων

²⁵ *Lydian augmented*. 3^{ος} τρόπος της ανιούσας μελωδικής ελάσσονας κλίμακας π.χ. στη Λα μελωδική ελάσσονα: (Ντο, Ρε, Μι, Φα#, Σολ#, Λα, Σι)

μέτρων μέχρι το μέτρο 49 όπου και γίνεται μια αρμονική κορύφωση με τη χρήση cluster η οποία επιλύεται στο μέτρο 50.

Στο τμήμα ΣΤ (μμ. 51-64) ακολουθεί ένα αργό και ήσυχο μέρος με πιο απλές υφές. Υπάρχουν δύο βασικά στοιχεία: ένας ήχος στην πολύ ψηλή τονική περιοχή και αντίθετα, μια διάφωνα ηχητική μάζα στη πολλή χαμηλή. Η στιγμιαία τονική σταθερότητα διασπάται ξανά με την εμφάνιση στοιβαγμένων συγχορδιών από πολλαπλές τονικότητες και στη συνέχεια με cluster στα έγχορδα. Αυτό το σημείο με τις ακραίες αντιθέσεις στα ρεγκίστρα, την αρμονία αλλά και τη στυλιστική αντιπαράθεση, ακολουθείται από ακόμη έναν κύκλο μετάβασης από μία αρμονική σταθερότητα και διαύγεια σε μια επίστροψη υλικού από διαφορετικές τονικότητες.

Ξαφνικά στο μέτρο 65 διακόπτεται η υφή και εμφανίζεται το μοτίβο του τμήματος Β αυτή τη φορά σε συγχορδιακή μορφή. Αυτό το τμήμα Ζ (65-73) είναι μια γέφυρα κατά την οποία γίνεται μια επεξεργασία του μοτίβου περνώντας από διάφορα όργανα και τονικότητες. Παράλληλα εμφανίζεται ξανά η υφή με τα εξάηχα στα έγχορδα η οποία αρχίζει να γίνεται βασικό στοιχείο στο προσκήνιο της υφής με αναφορές στα χάλκινα και τα ξύλινα πνευστά. Η αρμονία εδώ είναι πιο ασταθής με πιο ακραίες αλλαγές μεταξύ των συγχορδιών – τονικοτήτων. Επιπλέον, δημιουργείται μια σταδιακή κορύφωση και επέκταση του ρεγκίστρου και του ηχοχρώματος και αυξάνονται οι ορχηστρικές δυνάμεις. Στα μέτρα 75-78, επανέρχεται ξανά ο αυξημένος Λύδιος τρόπος αυτή τη φορά πάνω σε ένα αρμονικό πεντάλ στη νότα λα.

Το crescendo των μέτρων 75-78 οδηγούν σε μια ακόμη κορύφωση του έργου στο τμήμα Η (μμ. 79-86). Πλέον, η υφή συγκεντρώνεται σε μεγαλύτερες ομάδες οργάνων με στόχο την επιβλητική ένταση. Οι τεράστιες συγχορδίες καλύπτουν όλο το ηχητικό φάσμα. Ο αρμονικός ρυθμός επιβραδύνεται και το στυλ αρχίζει να θυμίζει περισσότερο τον μινιμαλισμό (οστινάτι, απλοποιημένες υφές). Παρά την διαύγεια η οποία γίνεται αντιληπτή στην επιφάνεια, η ηχητική μάζα επιμένει αφού στις συγχορδίες διακρίνεται ένας βαθμός διαφωνίας που αυξάνεται μέχρι το μέτρο 87 όπου και ακολουθεί η μεγαλύτερη κορύφωση του έργου.

Τέλος, στο τμήμα Θ (μμ. 87-104) ξεκινά ένα μεγάλο decrescendo μέχρι το τέλος του έργου αλλά και μια σταδιακή επιστροφή στην υφή και την κατιούσα αλληλουχία του τμήματος Α ολοκληρώνοντας έτσι έναν αφηγηματικό κύκλο. Αυτή τη φορά όμως το στοιχείο της διαφωνίας είναι πιο επιλυμένο. Το cluster στα έγχορδα δεν εμφανίζεται παρά μόνο στο τέλος. Επίσης πιο επιλυμένη εμφανίζεται και η φιγούρα της σσελέστας (μμ. 19, 41, 42, 48) από την οποία απέμειναν μόνο μερικές νότες όπως στην άρπα στο μέτρο 19. Το έργο καταλήγει με μια συγχορδία που περιέχει τα βασικά ηχοχρώματα της αρχής του έργου αλλά αυτή τη φορά στοιβαγμένα.

Συνολικά, κατά τη διάρκεια του έργου, παρατηρείται μια απλοποίηση της υφής, της ενορχήστρωσης και της αρμονίας. Η στρατηγική χρήση της διαύγειας ή αντίθετα της πυκνότητας στα επίπεδα της αρμονίας, της ενορχήστρωσης και του ηχοχρώματος προσδίδουν στον μακροδομικό σχεδιασμό του έργου. Ξεκινώντας με εκτελεστικές τεχνικές ή ηχοχρώματα (σουρντίνα στα χάλκινα, αρμονικές στα ξύλινα, bisbigliando στην άρπα), συνδυασμούς οργάνων και τονικό υλικό τα οποία έχουν σκοτεινό και «κλειστό» χαρακτήρα, δημιουργείται μια μετάβαση προς όλο ένα και πιο «ανοιχτές» αρμονίες, ηχοχρώματα κ.λπ. Τα ιδιωματικά στοιχεία του μινιμαλισμού (οστινάτι), του νεορομαντισμού (εκφραστικές μελωδίες και ζωνρή ενορχήστρωση) και της avant-garde (ηχητικές μάζες, διευρυμένες τεχνικές, περιορισμένος αλεατορισμός), ενώνονται ως εκφραστικά εργαλεία ενός συνθετικού ύφους το οποίο μπορεί να προσαρμοστεί ανάλογα με τις απαιτήσεις. Αυτό το εύπλαστο ύφος ενδείκνυται για την κινηματογραφική μουσική η οποία είναι και το κυρίως ενδιαφέρον του συγγραφέα. Η απελευθέρωση των στοιχείων από τις απαιτήσεις και τις προσδοκίες του κάθε στυλ δημιουργούν νέα συνθετικά στοιχεία τα οποία μπορούν να γίνουν πολύ χρήσιμες προσθήκες στην εκφραστική παλέτα του κινηματογραφικού (και μη) συνθέτη.

ΣΥΝΟΨΗ ΔΟΜΗΣ

Τμήμα Α (μμ. 1-14): 1^η Θεματική ιδέα

περίπλοκη υφή - χρήση διαφορετικών ηχητικών στρωμάτων για τη δημιουργία πυκνότητας

χαμηλές δυναμικές και σκοτεινό ηχόχρωμα

μελωδικό περίγραμμα με κατιούσα κατεύθυνση

εξωτερικές νότες λα στο 1^ο όμποε (μ. 2) και σι στα κοντραμπάσα και την άρπα (μ. 12)

Τμήμα Β (μμ. 15-18): 2^η Θεματική ιδέα

η ροή διακόπτεται από μια στυλιστικά αντιθετική ιδέα με πιο καθορισμένο ρυθμό και έντονη ενορχήστρωση

πρώτη εμφάνιση της θεματικής ιδέας με τις στοιβάδες του ρυθμικού μοτίβου e.s

μελωδικό περίγραμμα με ανιούσα κατεύθυνση

Τμήμα Γ (μμ. 19-34): 1^η Θεματική ιδέα

επαναφορά στο υλικό του τμήματος Α στα μμ. 19-20 με μια συμπυκνωμένη παραλλαγή της πρώτης θεματικής ιδέας χρησιμοποιώντας τις ίδιες εξωτερικές (λα – σι) νότες στα έγχορδα και ακολουθώντας το ίδιο κατιόν μελωδικό περίγραμμα.

προστίθεται το στοιχείο της τρίλιας ως νέο ηχόχρωμα στην υφή

μμ. 21-27 επεισόδιο με εναλλαγές μεταξύ σολιστικών φιγούρων σε διάφορα ξύλινα πνευστά και μια μορφή ερώτησης – απάντησης μεταξύ των κατιουσών μελωδικών γραμμών και των ανιουσών απαντήσεων από μια ομάδα με βιμπράφωνο, άρπα, τσελέστα μαζί με κάποιο ξύλινο πνευστό.

στρώμα πυκνότητας στο υπόβαθρο με γκλισάντι στα έγχορδα και διάφωνες συγχορδίες στα χάλκινα

μμ. 28-34 αποσπασματική αναφορά στο υλικό του τμήματος Α με σταδιακή πύκνωση της υφής με clusters και crescendo

Τμήμα Δ (μμ. 35-39): 2^η Θεματική ιδέα

Επέκταση ιδέας με το ρυθμικό μοτίβο e.s και κατάληξη στη συγχορδία μι μείζονα

επιπλέον προσθήκη του στοιχείου της τρίλιας όπως και πριν στο τμήμα Γ

αυτή τη φορά η κάθε ομάδα οργάνων κινείται ξεχωριστά δημιουργώντας ανεξάρτητες στοιβάδες των μοτίβων

Τμήμα Ε (μμ. 40-50):

(μμ. 40-42) Επέκταση της συγχορδίας και χρήση του αυξημένου λύδιου τρόπου

αύξηση της ρυθμικής πολυπλοκότητας

(μμ. 43-44) αντιπαράθεση διαφορετικών υφών

πρώτη εμφάνιση ρυθμικής υφής με τα πεντάχηα, εξάχηα και επτάχηα δέκατων έκτων

τμήμα με επεξεργασία υλικού και στρώση από αναφορές σε αρμονικές στήλες διαφόρων τονικοτήτων

(μμ.48-50) αυτή τη φορά ενώ η υφή οδηγεί σε μια κορύφωση η ένταση πέφτει και ακολουθεί ένα πιο αργό και ήσυχο τμήμα

Τμήμα ΣΤ (μμ. 51-64): Αντιπαράθεση ηχοχρωμάτων

μμ. 51-60 στρώματα ήχων με διαφορετικό χαρακτήρα – πρώτος κύκλος μετάβασης από εύηχη και διαυγή αρμονία σε διαφωνία

μμ. 58-60 ηχητική μάζα στο χαμηλό ρεγκίστρο και cluster στα βιολιά

μμ. 61-64 δεύτερος κύκλος μετάβασης από εύηχη και διαυγή αρμονία σε στοιβαγμένες συγχορδίες από διαφορετικές τονικότητες και σύνδεση με το μ. 65 όπου εισάγεται ξαφνικά το στοιχείο της διαφωνίας

Τμήμα Ζ (μμ. 65-73): Γέφυρα

μ. 65 ξαφνική διακοπή της υφής και αναφορά στην ιδέα με το μοτίβο e.s

μμ. 66-68 επαναφορά ρυθμικής υφής με τα πεντάηχα, εξάηχα και επτάηχα

μμ. 66-74 επεξεργασία των ιδεών συνδυάζοντας το μοτίβο με την υφή με τα 6-ηχα

εδώ η παρουσίαση του μοτίβου είναι μονοφωνική και χρησιμοποιείται θεματικά

σταδιακή κορύφωση ενορχήστρωσης και αρμονίας με γρήγορες αλλαγές τονικοτήτων και ορχηστρικών ομάδων· «φιέστα» ηχοχρώματος

σταδιακή πορεία προς αρμονική και ηχοχρωματική διαύγεια

(μμ. 75-78) pedal στην νότα λα και επανεμφάνιση λύδιου αυξημένου τρόπου

Τμήμα Η (μμ. 79-86): Μινιμαλιστικό επεισόδιο

ακόμη μια κορύφωση

απλοποίηση της υφής, χρήση μινιμαλιστικών στοιχείων (οστινάτι)

ενορχηστρωτική κορύφωση: μεγαλειώδης συγχορδίες με έμφαση στον όγκο

Τμήμα Θ (μμ. 87-104): επιστροφή στη 1^η θεματική ιδέα

τελευταία κορύφωση του έργου

σταδιακό decrescendo και επαναφορά της υφής του τμήματος Α, αυτή τη φορά με έναν πιο νεορομαντικό χαρακτήρα

pedal στη νότα ρε και μετάβαση στη σολ ελάσσονα· υπαινίσσεται μια πτώση $V \rightarrow I$ ($P_e \rightarrow \Sigma_{ολ}$ ελάσσονα).

μελωδικό περίγραμμα με κατιούσα κίνηση όπως στην αρχή του έργου

στοίχιση ηχοχρωμάτων στην καταληκτική συγχορδία

4. 2 Ανάλυση

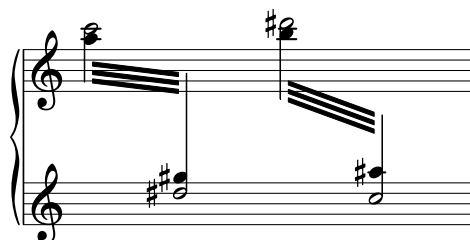
Η πρώτη θεματική ιδέα περιέχει μια ηχητική μάζα η οποία μεταλλάσσεται ηχοχρωματικά ωστόσο παραμένει σταθερή από άποψη δυναμικής και tempo. Αυτή η στατικότητα δημιουργεί μια νεφελώδης αίσθηση η οποία υποβοηθάται από την επιλογή των συγκρατημένων ηχοχρωμάτων. Η χρήση αρμονικών στα ξύλινα, σουρντίνας στα χάλκινα και απαλών τεχνικών παιξίματος στα κρουστά προσδίδουν έναν σκοτεινό χαρακτήρα.

Η υφή κινείται γύρω από ένα μικρο-cluster αποτελούμενο από τους φθόγγους σολ#, λα, σι_b και σι. Σταδιακά η ομοιογένεια του cluster διασπάται και η έκταση εξαπλώνεται προσθέτοντας και άλλες νότες που προσεγγίζονται ομαλά με τη χρήση glissandi. Το μελωδικό περίγραμμα έχει κατιούσα πορεία ξεκινώντας με ήχους υψηλών συχνοτήτων (suspended cymbal παιγμένο με δοξάρι → όμποε και βιολιά) και καταλήγει στο χαμηλό εύρος συχνοτήτων (άρπα, κοντραμπάσα και ταμ-ταμ). Η συνολική έκταση της βασικής υφής, (πέρα των προεκτάσεων που χρησιμοποιούνται κυρίως για τον εμπλουτισμό του ηχοχρώματος) είναι από το λα₅ έως το σι₁ (παρ. B1).



Παρ. B.1 Έκταση της υφής του τμήματος A

Η τσελέστα στα μμ. 5-10 παίζει στο τρέμολο απλωμένες χρονικά και αναδιαταγμένες τις 4 νότες του cluster (σολ#, λα, σι_b, σι) αλλά εδώ οι νότες χρωματίζονται από συγχορδίες (παρ. B2). Η επιλεγμένες συγχορδίες δεν έχουν κάποια ιδιαίτερη αρμονική λειτουργία αλλά χρησιμοποιούνται για την περαιτέρω πύκνωση της υφής.



Παρ. B.2 φράση τσελέστας μμ. 5-10

Τα έγχορδα παίζουν ένα cluster του οποίου η έκταση μεγαλώνει μέχρι το μμ. 8 και μειώνεται ξανά καθώς υποχωρεί η υφή. Ο διαμοιρασμός των φθόγγων του cluster γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να ενισχύονται οι φθόγγοι του μικρο-cluster με διπλασιασμό (συν μια οκτάβα χαμηλότερα στις βιόλες) (παρ. B3).

Παρ. B.3 Διανομή φθόγγων του cluster

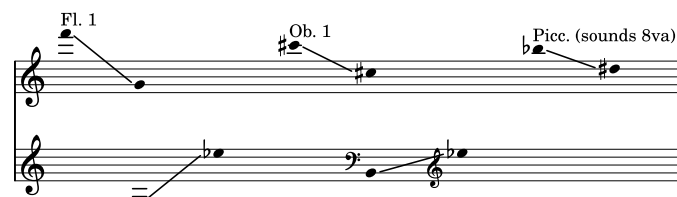
Στο μέτρο 15 ξεσπάει η πρώτη εκρηχτική κορύφωση. Η στατικότητα του προηγούμενου τμήματος διαταράσσεται και αντικαθίσταται από ένα ορχηστρικό tutti με μεγάλη ενέργεια και ταχύτητα. Η διακοπή της ροής γίνεται αισθητή σε όλα τα επίπεδα αφού αυτό το μέρος είναι πολικά αντίθετο από το Α. Η ενορχήστρωση είναι πλέον συγκεντρωμένη ενώ τα ηχοχρώματα και οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται έχουν έντονο χαρακτήρα. Αντίθεση παρατηρείται επίσης και στην θεματική οργάνωση. Το μελωδικό περίγραμμα κινείται ανοδικά. Επιπλέον, σε αυτό το σημείο εμφανίζεται για πρώτη φορά το πολύ σημαντικό ρυθμικό θεματικό μοτίβο με το παρεστιγμένο όγδοο και το δέκατο έκτο (παρ. Β4). Σε όσα σημεία εμφανίζεται στο έργο, επαναλαμβάνεται τουλάχιστον τέσσερις φορές είτε διασπασμένο σε πολλά όργανα σαν ένας μικρο-κανόνας οπύ χτίζεται κάθετα από στοιβαγμένες επαναλήψεις, είτε μονοφωνικά ως το βασικό μελωδικό στοιχείο. Στα μμ. 15-19 εμφανίζεται άλλη μια ηχητική μάζα που κατά κύριο λόγο αποτελείται από τη συγχορδία σι ελάσσονα με μεγάλη έβδομη αλλά όμως περιέχει και επιπλέον διάφωνες νότες για να πυκνώσει η υφή.



Παρ. Β.4 ρυθμικό μοτίβο τμήματος Β

Στη συνέχεια (μμ. 19-34), ακολουθεί άλλη μια διακοπή της εξέλιξης και η υφή επανέρχεται στο υλικό του τμήματος Α. Εδώ η κατιούσα κίνηση από το λα στο σι (όπως στα μμ. 2-12) υπερτονίζεται και συμβαίνει στα έγχορδα πολύ γρηγορότερα απ' ό,τι προηγουμένως. Επίσης, εισάγονται νέα ηχοχρώματα όπως η χρωματική φιγούρα στη τσελέστα, οι τρίλιες στα κόρνα και τα ξύλινα πνευστά αλλά και ένας χτύπος από τις κροτάλες που σηματοδοτεί τα διάφορα μέρη του επεισοδίου. Ο χτύπος αυτός διατηρείται και σε άλλα όργανα στη συνέχεια.

Στα μ. 21-27 ξεκινάει μια σειρά από ερωτήσεις και απαντήσεις μεταξύ σολιστικών φιγούρων από ξύλινα πνευστά και μια ομάδα οργάνων αντίστοιχα. Η έκταση των ερωτήσεων γίνεται όλο ένα και πιο μικρή ενώ αντιθέτως η έκταση των απαντήσεων μεγαλώνει (παρ. Β5). Στο υπόβαθρο απαλές συγχορδίες σκιαγραφούν τις φιγούρες. Τα πυκνά χρωματικά cluster των εγχόρδων αντικαθίστανται με συγχορδίες που αλλάζουν σχηματισμούς με γκλισάντι. Εδώ η ακριβής καταγραφή της αρμονίας των συγχορδιών αυτών δεν έχει τόση σημασία. Η λειτουργία τους είναι ως ένα αντιθετικό στρώμα που προσθέτει ένταση χωρίς όμως να επικαλύπτει τις σολιστικές φιγούρες.



Παρ. Β.5 Σχεδιασμός ερωτήσεων & απαντήσεων

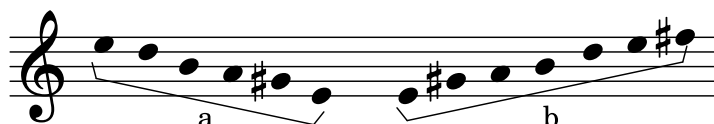
Στα μμ. 28-34, παρατηρείται η σταδιακή πύκνωση της υφής προς ένα μεγάλο crescendo. Εδώ πάλι γίνεται χρήση μιας ηχητικής μάζας και το υλικό πλέον έχει μεταβεί ομαλά σε αυτό το τμήματος Β. Στο μ. 35 εμφανίζεται ξανά το μοτίβο αλλά αυτή τη φορά η μελωδική πορεία είναι λιγότερο σαφής αφού οι μοτιβικές στοιβάδες κινούνται σε δύο κατευθύνσεις ανεξάρτητα ανά κάθε ορχηστρική ομάδα. Η ενορχήστρωση ωστόσο και ιδιαίτερα η καταληκτική συγχορδία στο μ. 38 έχουν περισσότερη διαύγεια και πλέον η αρμονία κινείται στο χώρο της Μι μείζονας. Η διαφωνίες στα ξύλινα και την άρπα λειτουργούν ως προέκταση του ηχοχρώματος και η σταδιακή τους αφαίρεση φανερώνουν μια ακόμη πιο καθαρή τονικότητα. Η χρήση των φυσικών αρμονικών στα έγχορδα αλλά και τα κρουστά που θυμίζουν τον ήχο της καμπάνας δίνουν ένα πολύ αρμονικά πλούσιο ήχο που θυμίζει μουσική spectral. Στην πλουσιότητα του ήχου επίσης βοηθάει και η αυξημένη ρυθμική δραστηριότητα. Η στιγμιαία διαύγεια αλλοιώνεται σταδιακά και η Μι μείζονα μετατρέπεται στον αυξημένο Λύδιο τρόπο από ντο

αφού προστίθενται νότες που δεν ανήκουν στην αρμονική στήλη της Μι (λα και ντο). Παρατηρείται επίσης και η συνέχιση της χρήσης της χρωματικής φιγούρας στη τσελέστα (μμ. 41-42).



Παρ. Β.6 Λύδιος αυξημένος τρόπος

Το μοτίβο (α) που εμφανίστηκε πριν στα ξύλινα πνευστά, στα κρουστά, στην άρπα και στα έγχορδα από το μέτρο 44 μεταλλάσσεται προσθέτοντας τη νότα φα# και αλλάζει φορά και κινείται προς τα πάνω (β).



Παρ. Β.7 Μοτίβα τμήματος Ε

Από το μ.43 εμφανίζεται μια υφή στα έγχορδα η οποία αποτελείται από μια στοιβάδα διαφορετικών αξιών, συγκεκριμένα, πεντάηχων, εξάηχων και επτάηχων. Η αρμονία σε αυτή την υφή γίνεται κυρίως για τη προσθήκη χρωματικότητας. Η ρυθμική ενέργεια εξασθενεί σταδιακά και η υφή των εξάηχων υποχωρεί. Η χρωματική φιγούρα της τσελέστας ενώνει ένα ακόμη τμήμα κατά το οποίο συμβαίνει μια μικρή κορύφωση με μια ακόμη ηχητική μάζα στο έγχορδα με *divisi* και *molto vibrato*. Παράλληλα, από το μ.45 η αρμονία αρχίζει και θολώνεται από διάφορα στοιχεία όπως το *overblow* στο μπάσο κλαρινέτο με αρμονικό της νότας ντο ή την αρμονική στήλη της φα# στο δεύτερο τρομπόνι.

Στο τμήμα ΣΤ (μμ. 51-64) ακολουθεί ένα μέρος στο οποίο δίνεται έμφαση στην έντονη διαφοροποίηση μεταξύ των επιλεγμένων ήχων. Ακραίες αντιθέσεις επιτυγχάνονται με τη χρήση ηχητικών μαζών στα δύο άκρα του ηχητικού φάσματος. Η μια ομάδα αποτελείται από πίκολο, τρίγωνο, τσελέστα και αρμονικές στα δεύτερα βιολιά που παίζουν μια τρίλια στη πολύ ψηλή περιοχή και η άλλη ομάδα με τα χαμηλά χάλκινα διακόπτει την εύηχη και ευχάριστη ατμόσφαιρα που δημιουργείται προσωρινά με την χρήση του λύδιου τρόπου. Χρησιμοποιώντας συγχορδίες εκτός της τονικότητας η υφή οδηγείται ξανά σε μια αμφίβολη κατάσταση στα μμ. 58-60 όπου τώρα οι διάφωνες ηχητικές μάζες γίνονται πιο ογκώδεις με την χρήση *flutter tongue* και ο εύηχος λαμπερός ήχος μετατρέπεται σε *cluster* στα βιολιά.

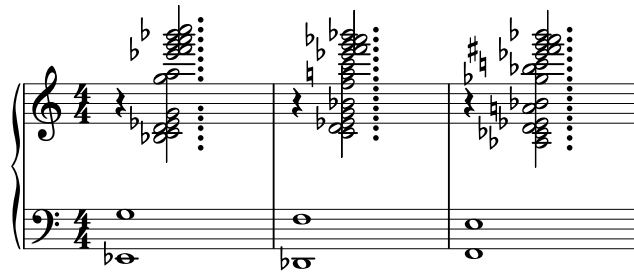
Όμως στη συνέχεια το ύφος επανέρχεται σε μια πιο σταθερή και εύηχη κατάσταση. Αυτός ο κύκλος μετάβασης από μια εύηχη υφή προς μια διάφωνη επαναλαμβάνεται ως που ξαφνικά έρχεται το θεματικό μοτίβο στο μμ. 65 (παρ. Β8). Αυτή τη φορά έρχεται μονοφωνικά σε συγχορδιακή μορφή στη τσελέστα και το βιμπράφωνο.



Παρ. Β.8 Μοτίβο τσελέστας και βιμπράφωνου

Το τμήμα Ζ (μμ. 65-73) είναι μια γέφυρα κατά την οποία γίνεται μια επεξεργασία του μοτίβου περνώντας από διάφορα όργανα και τονικότητες. Παράλληλα εμφανίζεται ξανά η υφή με τα εξάηχα στα έγχορδα η οποία αρχίζει να γίνεται βασικό στοιχείο στο προσκήνιο της υφής με περιστασιακές αναφορές στα χάλκινα και τα ξύλινα πνευστά. Η αρμονία εδώ είναι πιο ασταθής με πιο ακραίες και γρήγορες αλλαγές μεταξύ των συγχορδίων – τονικοτήτων. Επιπλέον, δημιουργείται μια σταδιακή κορύφωση και επέκταση του ρεγκίστρου και του ηχοχρώματος και αυξάνονται οι ορχηστρικές δυνάμεις. Στα μμ. 75-78, επανέρχεται ξανά ο αυξημένος Λύδιος τρόπος αυτή τη φορά πάνω σε ένα αρμονικό πεντάλ στη νότα λα.

Δεδομένων των σχετικά περιορισμένων δυνάμεων της ορχήστρας του έργου, η παραγωγή του όγκου έρχεται εις βάρος της πολυπλοκότητας της υφής. Για τον λόγο αυτό, στο σημείο της κορύφωσης του έργου (μμ. 79-86) γίνεται μια απλοποίηση στην υφή και το στυλ θυμίζει μινιμαλιστική μουσική. Οι ομάδες οργάνων συγκεντρώνονται γύρω από τρία βασικά ηχητικά στρώματα. Δυνατές κρατημένες νότες στα χαμηλά όργανα ενισχύουν τα σημεία όπου αλλάζουν οι συγχορδίες (κοντραφαγκότο, μπάσο τρομπόνι, τούμπα και κοντραμπάσα). Στην ανάκρουση ακούγονται διάφωνες συγχορδίες από τα υπόλοιπα χάλκινα και ξύλινα πνευστά και τη τσελέστα. Στο υπόβαθρο διατηρείται ένας παλμός με ένα οστινάτο πεντάηχων στα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά. Η αρμονία ενώ ξεκινάει από ένα καθαρό λύδιο τρόπο σε μιβ, σταδιακά γίνεται ολοένα και πιο διάφωνη σχηματίζοντας συνθετικές συγχορδίες που φτάνουν στα όρια της ηχητικής μάζας (παρ. Β9).



Παρ. Β.9 συγχορδίες των μμ. 79-85

Η ένταση που δημιουργείται από την ογκώδη ενορχήστρωση αλλά και τη διάφωνη αρμονία, οδηγούν στην μεγαλύτερη αλλά και τελευταία κορύφωση του έργου στο μ.87. Στα μμ. 87-104 αρχίζει ένα decrescendo που διαρκεί μέχρι το τέλος του έργου. Σε αυτό το τμήμα παρουσιάζεται ξανά η πρώτη θεματική ιδέα αλλά παραλλαγμένη μέσα από μια πιο νεορομαντική οπτική γωνία. Ο χαρακτήρας του τελειώματος είναι πιο μελαγχολικός. Η χρωματικότητα της αρχής περιορίζεται και οι υφές έχουν διατονικό χαρακτήρα. Τα cluster των εγχόρδων αντικαθίστανται με τρέμολα που είναι πιο ταιριαστά στην τονικότητα και τα οποία δεν ξεφεύγουν παρά μόνο στο τέλος όπου κάνουν μια μετάβαση σε ένα cluster σε χαμηλότερο ρεγκίστρο απ' ότι αυτό της αρχής.

Ακούγεται ένας απόηχος του επεισοδίου με τις απαντήσεις και τις ερωτήσεις αλλά όμως η απάντηση προηγείται της ερώτησης. Επίσης η ερώτηση έχει μειωθεί στη πιο συμπυκνωμένη μορφή της και είναι πιο ευθύς σε αντίθεση με τις ερωτήσεις της αρχής όπου καθυστερούσαν να καταλήξουν στην κρατημένη νότα.

Το τελικό τμήμα έχει πιο ξεκάθαρη αρμονική οργάνωση. Η τονικότητα της σολ ελάσσονας είναι σχεδόν εμφανής. Στα τελευταία μέτρα μάλιστα ακούγεται μια υπονοημένη τέλεια πτώση μεταξύ αυτών των δύο ηχητικών μαζών που έχουν κατά κάποιο τρόπο μια λειτουργική σχέση $V \rightarrow I$. Το έργο καταλήγει με μια συγχορδία η οποία περιέχει τα βασικά ηχοχρώματα του τμήματος Α (χάλκινα με σουρντίνες, αρμονικές στα ξύλινα πνευστά). Αυτή τη φορά η χρήση της διαφωνίας είναι περιορισμένη ώστε να δοθεί το αίσθημα της επίλυσης.

Η σταδιακή επιστροφή στην υφή και το κατιόν μελωδικό περίγραμμα του αρχικού τμήματος του έργου ολοκληρώνουν, όπως ειπώθηκε και στην σύνοψη, έναν αφηγηματικό κύκλο. Προς το τέλος του έργου επιδιώκεται η ομαλότερη μετάβαση μεταξύ των διαφορετικών στυλιστικών στοιχείων. Δεν υπάρχουν πλέον οι αναταραχές και διακοπές της εξέλιξης και οι ακραίες αντιθέσεις στις υφές που ακούστηκαν στα αρχικά τμήματα. Η εναλλαγές είναι πιο διακριτικές και επικαλυμμένες μέσω κοινών μεταβατικών ηχοχρωμάτων και ρυθμομελωδικών στοιχείων.

Ο πρωταρχικός λόγος για τη χρήση του πολυστυλιστισμού είναι η άποψή μου ότι δεν πρέπει η συνθετική διαδικασία να αλλοιώνει τις μουσικές ιδέες απλά και μόνο για την συμμόρφωση σε κάποιο στυλ ή θεωρητικό πλαίσιο το οποίο δεν δρα προς όφελος των ίδιων των ιδεών. Οι διάφορες ιδέες αφήνονται να εξελιχθούν όπως τους χρειάζεται και στη συνέχεια ενώνονται με σκοπό την δημιουργία

ενός κοινού πλαισίου το οποίο προσπαθεί να φιλοξενήσει τις ιδιαιτερότητες του κάθε στοιχείου. Η συνδυαστική ή αντιπαραθετική παρουσίαση των στοιχείων γίνεται έτσι ώστε να τονιστούν συγκεκριμένες πτυχές ως αποτέλεσμα της αντίθεσης κάτι που δεν θα μπορούσε να συμβεί σε έργα τα οποία αναζητούν απόλυτη ομοιογένεια η θεωρητικά ορθή οργάνωση. Φυσικά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχει κάποια σκοπιμότητα στον σχεδιασμό του έργου. Η οργάνωση του υλικού γίνεται σε πολλά επίπεδα όπως αυτό της προσεκτικής επιλογής του υλικού και των διαφόρων στυλ που αναμιγνύονται κάθετα και/ή οριζόντια. Είναι ιδιαίτερα σημαντική η εκλεκτική επιλογή του υλικού σε μια προσπάθεια αποφυγής της υπερβολικής εξάρτησης σε κάποιον περίπλοκο σχεδιασμό ο οποίος δεν επιφέρει εμφανή αποτελέσματα και δεν βοηθάει στην ιδανική μεταχείριση και ανάπτυξη των ιδεών.

Η ακριβής αντιστοίχιση των στοιχείων με κάποιο συγκεκριμένο στυλ δεν είναι το ζητούμενο καθώς κάτι τέτοιο θα ήταν στερεοτυπικό και δεν οδηγεί σε κάποιο χρήσιμο αναλυτικό συμπέρασμα. Άλλωστε, πολλά στοιχεία υπερβαίνουν τα στυλ με τα οποία συσχετίζονται ή ανήκουν σε πολλά στυλ ταυτόχρονα. Σίγουρο είναι πάντως ότι στο έργο βρίσκει κανείς στοιχεία και συνδυασμούς αυτών οι οποίοι δεν θα μπορούσαν να προκύψουν διαφορετικά.

Ένας επιπλέον λόγος για τον οποίον ο πολυστυλιστισμός με ενδιαφέρει είναι η δυνατότητα για τη δημιουργία μη-γραμμικών δομών και η επιδίωξη του απρόβλεπτου, στοιχεία που συνηθίζονται και στην κινηματογραφική μουσική, ένα από τα βασικά ενδιαφέροντά μου αλλά και η πιο σημαντική επιρροή στο μουσικό στυλ μου. Η διακοπή της ανάπτυξης στο κινηματογράφο συμβαίνει για πολλούς πρακτικούς (π.χ. διαφορετικές σκηνές που απαιτούν αρκετές φορές διαφορετική μουσική προσέγγιση μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα) ή και δημιουργικούς - δραματουργικούς λόγους (π.χ. jump scares στις ταινίες τρόμου). Η επιδέξια εναλλαγή μεταξύ μουσικών στυλ είναι κάτι που χρειάζεται χρόνια μελέτης και εξάσκησης καθώς υπάρχει ο κίνδυνος της υπερβολικής αποφυγής της συνεκτικότητας. Οι ίδιοι λόγοι προφανώς δεν ισχύουν στην συναυλιακή μουσική υπό τους ίδιους όρους αλλά οι αφηγηματικές δυνατότητες που προσφέρουν η κατάργηση της γραμμικότητας και η επιδίωξη του απρόβλεπτου αλλά και ο πολυστυλιστισμός γενικότερα, μπορούν να οδηγήσουν σε ενδιαφέροντα αποτελέσματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Arnal, L., Flinker, A., Kleinschmidt, A., Giraud, A.-L., & Poeppel, D. (2015). Human Screams Occupy a Privileged Niche in the Communication Soundscape. *Current Biology*, 25(15). Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1016/j.cub.2015.06.043>
- Beltrami, M. (1998, September 8). Getting Down with Marco Beltrami. (D. Goldwasser, Δημοσιογράφος) Soundtrack.Net. Ανάκτηση από <https://www.soundtrack.net/content/article/?id=13>
- Beltrami, M. (2004, April 20). An Evening with Marco Beltrami on the Phone. (S. Benítez, & Ó. Giménez, Συνέντευξη στους/στις) Ανάκτηση από http://www.bsospirit.com/entrevistas/beltrami_e.php
- Beltrami, M. (2008). Exclusive Interview: Marco Beltrami. (C. Clint, Δημοσιογράφος) Ανάκτηση από <https://moviehole.net/exclusive-interview-marco-beltrami/>
- Beltrami, M. (2008, August 14). Goldsmith by Beltrami : master and student. (F. Groult, Δημοσιογράφος) UnderScores. Ανάκτηση από <http://www.underscores.fr/rencontres/interviews-vo/2008/08/interview-with-marco-beltrami/>
- Beltrami, M. (2017). All Access: Marco Beltrami. (K. Savas, Δημοσιογράφος) [Video Interview]. Ανάκτηση από <https://www.youtube.com/watch?v=uzHvNVB3QH4>
- Bloch, S. (1974). Marcel Duchamp's Green Box. *Art Journal*, 34(1), 25-29. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.2307/775863>
- Boulez, P. (2012, May 14). Pierre Boulez talks about his music [Video]. (W. Schaufler, Δημοσιογράφος) Universal Edition. Ανάκτηση από <https://youtu.be/ie5Ore2rjkh>
- Brown, E. (1986). The Notation and Performance of New Music. *The Musical Quarterly*, 72(2), 180-201. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/948118>
- Bullack, A., Büdenbender, N., Roden, I., & Kreutz, G. (2018). Psychophysiological Responses to "Happy" and "Sad" Music: A Replication Study. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 35(4), 502-517. Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/26417422>
- Cage, J. (2010). Experimental Music. Στο *Silence* (50th Anniversary εκδ., σσ. 7-12). Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Carroll, N. (1994). Cage and Philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(1), 93-98. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.2307/431588>
- Clark, S. R. (1974). The Element of Choice in Ives's "Concord Sonata". *The Musical Quarterly*, 60(2), 167-186. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/741631>
- Clayton, W. (Επιμ.). (2015). *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*. London: Palgrave Macmillan.
- Cope, D. H. (1989). Indeterminacy. Στο *New Directions in Music* (5th εκδ., σ. 157). Dubuque, Iowa: W.C. Brown.
- Geselbracht, R. H. (1974). Evolution and the New World Vision in the Music of Charles Ives. *Journal of American Studies*, 8(2), 211-227. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/27553106>

- Gieraczyński, B., & Lutoslawski, W. (1989). Witold Lutoslawski in Interview. *Tempo*, 170, 4-10. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/945735>
- Goodman, S. (2012). *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Massachusetts: MIT Press.
- Grainger, P. (1915). The Impress of Personality in Unwritten Music. *The Musical Quarterly*, 1(3), 416-435. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/738152>
- Grainger, P. (1926). *The Warriors: music to an imaginary ballet*. Mainz: B.Schott and Söhne.
- Harbinson, W. G. (1989). Performer Indeterminacy and Boulez's Third Sonata. *Tempo*, 169, 16-20. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/945318>
- Hedges, S. A. (1978). Dice Music in the Eighteenth Century. *Music & Letters*, 59(2), 180-187.
- Hitchcock, H. W., & Zahler, N. (1988). Just What Is Ives's Unanswered Question. *Notes*, 44(3), 437-443. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.2307/941517>
- Horner, J. (1998). The Master out of his Cocoon. (D. Leprêtre, Δημοσιογράφος, & K. Neckebroeck, Μεταφραστής) *Dreams To Dream* magazine. Ανάκτηση από <http://jameshorner-filmmusic.com/words-james-horner-1-genesis/>
- Hovhaness, A. (χ.χ.). *Hovhaness Scores Stack*. Ανάκτηση από Issuu: <https://issuu.com/dimitrismarinakis/stacks/c79699df34854c3aadf3dd3b4a37ddf4>
- Ivashkin, A. (2013). John Cage in Soviet Russia. *Tempo*, 67(266), 18-27.
- Ives, C. E. (1984). *The Unanswered Question*. (P. C. Echols, & N. Zahler, Επιμ.) New York: Peer International Corporation.
- Jensen, M. G. (2009). John Cage, Chance Operations, and the Chaos Game: Cage and the "I Ching." *The Musical Times*, 150(1907), 97-102. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/25597623>
- Karban, T. (1991). KAUM CHANCEN FÜR MODERNES: FILMMUSIK IN HOLLYWOOD. *Neue Zeitschrift Für Musik*, 156(4), 37-39. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/23987521>
- Karlin, F., & Wright, R. (2004). *On the Track: A guide to Contemporary Film Music* (2nd εκδ.). New York: Routledge.
- Leeuw, T. D. (2005). From 12-Note Music to... Στο *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure* (σ. 163-194). Amsterdam University Press. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n27q.13>
- Lehman, F. (2013). Transformational Analysis and the Representation of Genius in Film Music. *Music Theory Spectrum*, 35(1), 1-22. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1525/mts.2013.35.1.1>
- Lehman, F. (2017). Manufacturing the Epic Score: Hans Zimmer and the Sounds of Significance. Στο S. C. Meyer (Επιμ.), *Music in Epic Film Listening to Spectacle* (σ. 27). New York: Routledge.
- Meinel, L. S., & Bullerjahn, C. (2022). More horror due to specific music placement? Effects of film music on psychophysiological responses to a horror film. *Psychology of Music*, 1(16). Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1177/03057356211073478>
- Meyer-Eppler, W. (1958). Statistic and Psychologic Problems of Sound. *Die Reihe*, 1(Electronic Music), 55-61.

- Miller, L. E. (2002). Henry Cowell and Modern Dance: the Genesis of Elastic Form. *American Music*, 20(1), 1-24. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.2307/3052241>
- Nelson, M. D. (1995). *Quieting the mind, manifesting mind: The zen buddhist roots of john cage's early chance-determined and indeterminate compositions (with); motion alarm I ching. (original composition)*. Princeton University. Ανάκτηση από <https://www.proquest.com/dissertations-theses/quieting-mind-manifesting-zen-buddhist-roots-john/docview/304210695/se-2?accountid=8359>
- Nicholls, D. (1991). *American Experimental Music 1890-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicholls, D. (Επιμ.). (2002). *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robinson, S. (2011). Percy Grainger and Henry Cowell: Concurrences Between Two "Hyper-Moderns". *The Musical Quarterly*, 94(3), 278-324. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/41289209>
- Sachs, J. (2012). *Henry Cowell: A man made of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Stiles, J. (1979). The Decline of Serialism and the New Romanticism: Control and Chance in the New Music. *College Music Symposium*, 19(1), 97. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40351757>
- Stockhausen, K. (1989). Manifesto for the Young. Στο K. Stockhausen, & T. Nevin (Επιμ.), *Towards a Cosmic Music* (T. Nevin, Μεταφρ.). Element.
- Trenkamp, A. (1976). The Concept of "Alea" in Boulez's "Constellation-Miroir. *Music & Letters*, 57(1), 1-10. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/733804>
- Trevor, C., Arnal, L. H., & Frühholz, S. (2020). Terrifying film music mimics alarming acoustic feature of human screams. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 147. Ανάκτηση από <https://doi.org/10.1121/10.0001459>
- Virtala, P., & Tervaniemi, M. (2017). Neurocognition of Major-Minor and Consonance-Dissonance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 34(4), 387-404. Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/26417356>
- Young, P. E. (1990). *An Analysis of Symphony No. 19 ("Vishnu") by Alan Hovhaness, and "Kshetrajna", an Original Composition for Orchestra*. Louisiana: LSU Historical Dissertations and Theses 4965.